

ci
ne
ma
1978

magazin special cinema 1978



magazin special

«Avem, cred, toate condițiile pentru a ne propune o dezvoltare mai accentuată a activității cinematografiei, atât în privința conținutului, cât și a calității artistice — deosebit de importantă pentru atractivitatea oricărui film.»

Nicolae CEAUȘESCU

Calitatea! Un imperativ categoric!



Ne aflăm, în acest moment, la mijlocul unui întreg cincinal, pus sub semnul unei noi vîrste istorice — revoluția tehnico-științifică. În modul cel mai firesc, pe această treaptă superioară a revoluției pășesc nu numai cei direct implicați în perfecționarea producției materiale, ci toți cei care reușesc să fie, prin gîndul și fapta lor, adevărați contemporani, din oricare zonă a activității sociale și spirituale. Prin generalizare, revoluția tehnico-științifică s-a tradus în imperativul atotcuprinzător al transformării cantității într-o nouă calitate, proclamat la Conferința națională a partidului din decembrie trecut și așezat în fruntea agendei noastre de preocupări în Mesajul de Anul Nou al **președintelui Nicolae Ceaușescu**.

La mijloc de cincinal, am ascultat în repetate rînduri, bilanțul pozitiv al acestei importante etape a construcției socialiste și a definirii locului nostru în lume, prin glasul cel mai autorizat al secretarului general al partidului. Ca autori, critici sau iubitori de filme ne simțim profund îndatorați că în toate întîlnirile sale recente, cu cetățenii din județele țării, cu participanții la mari reuniuni naționale, ca și în cursul noilor și strălucitelor sale solii peste hotare, **tovarășul Nicolae Ceaușescu** a subliniat de fiecare dată aportul culturii și artei noastre la acest efort general de înălțare calitativă a țării. În același timp, ne dăm seama că, în ceea ce ne privește, dacă prima jumătate a acestui an a fost marcată prin cîteva filme meritorii și printr-o angajare calitativ superioară a criticii în analiza producției naționale, raportul realizărilor cinematografiei și al breslei noastre nu este încă pe măsura posibilităților.

Așa cum ne reamintea secretarul general al Partidului și președintele Statului la Conferința națională a artiștilor plastici, bunele intenții tematice sînt doar o premiză pentru lucrările de calitate. Referindu-se la procesele sociale și la îndatoririle educative pe care le are în vedere arta noastră, **tovarășul Nicolae Ceaușescu** reafirma condiția primordială ca «toate acestea să fie înfățișate într-o formă artistică care să demonstreze talentul și forța creatoare a artiștilor». Mai mult, președintele republicii, adresîndu-se plasticienilor, preciza că «vă rămîne sarcina să dezbateti aceste probleme, să elaborati programul prin care să raspundeti acestor cerințe ale partidului, cerințelor întregii noastre națiuni».

Iată, deci, formulate nu numai obligațiile, dar și drepturile creatorilor de a-și prefigura ei înșiși drumul de urmat — nu fragmentar, ci în întreaga lui perspectivă. Într-o perspectivă care implică la loc de frunte dialogul constant cu publicul spectator, promovarea la nivel național a creației populare, competiția distinctă a tuturor valorilor, profesioniștii și amatoarele, în cadrul Festivalului național «Cîntarea României».

Înscrierea mai concludentă a cinematografiei noastre în această perspectivă depinde de capacitatea autorilor de a depăși nivelul premizelor tematice și inerția tiparelor profesioniștii minimele. Evocînd faptul că Michelangelo, în Capela Sixtină, «a depășit cu mult ceea ce se aștepta cel care a comandat-o», **tovarășul Nicolae Ceaușescu** definea o dată în plus condiția talentului și geniului, spiritul de inițiativă și răspunderea maximă revenind direct creatorului de artă.



stagiunea
cinematografică

în
dezbateri

de la
1 ianuarie
la 1 iulie
1978

Anotimpurile filmului



Privind peisajul filmului românesc, la orizontul estival al anului 1978, dorim să vorbim despre generațiile de creatori care definesc culmile, vâile și prăpastiile, culoarea vegetației și celelalte elemente care ne atrag atenția. Succesiunea generațiilor este însă o temă dificilă în discuțiile despre artă și cea mai frecventă soluție în fața acestei dificultăți este eliminarea temei, prin declarații mai mult sau mai puțin expeditiv: — Problema generațiilor, zic unii, este o falsă problemă! Curente artistice, zic alții, sînt niște invenții ale criticilor!

La drept vorbind, argumentele nu lipsesc pentru o asemenea de-

cizie radicală și liniștitoare: grupările, valurile și tendințele artistice sînt reprezentate totdeauna de creatori de vîrste diferite.

Dar dacă empirismul cronicii curente de premieră ne apără uneori destul de bine de aceste capcane, de îndată ce încercăm să cuprindem o porțiune mai întinsă din peisajul unei producții artistice, ne acaparează tocmai categoriile spinoase sus-pomenite.

14 filme dintr-un an

Pentru început, să prezentăm tabloul cronologic al celor 14 filme românești de ficțiune de lung metraj care s-au succedat în premieră din ianuarie pînă în iunie 1978:

1. **Acțiunea „Autobuzul”** de Virgil Calotescu
2. **Cîntarea României** de Dumitru Done și Ion Moscu
3. **Trepte pe cer** de Andrei Blaier
4. **Profetul, aurul și ardelenii** de Dan Pița
5. **Urgia** de Iosif Demian și Andrei Blaier
6. **Eu, tu și Ovidiu** de Geo Saizescu
7. **Ediție specială de Mircea Daneliuc**
8. **E atît de aproape fericirea** de Andrei-Cătălin Băleanu
9. **Mînia** de Mircea Veroiu
10. **Septembrie de Timotei Ursu**
11. **Rătăcire** de Alexandru Tatos
12. **Aurel Vlaicu** de Mircea Drăgan
13. **Pentru Patrie** de Sergiu Nicolaescu
14. **Doctorul Poenaru** de Dinu Tănase

Comentînd acest tablou, într-un mod cît de cît adecvat unui Magazin estival, nu ne vom abține de a alătura aprecierilor în consens cu ansamblul criticii, unele opțiuni poate strict personale, chiar dacă,

sub auspiciile acestui anotimp al culorilor tari, unele considerații vor friza speculativul. Dacă uneori ne vom lăsa prinși în jocul numai pe jumătate serios al tehnicilor structuraliste, cu elemente extraeste-

tice sau chiar «dez-estetizante», de vină va fi deasemenea numai anotimpul.

Un an al out-sider-ilor

Prima constatare care ni se impune este că aproape toate producțiile de un interes deosebit ale acestei jumătăți de an aparțin mai degrabă unor out-sideri decît echipei de regizori formați și consacrați în filmul de ficțiune de lung metraj.

Lista celor 14 filme începe, cronologic, cu **Acțiunea „Autobuzul”**, film, care, chiar dacă are mai puține merite și mai mari cusururi decît au spus cronicile și nu se înscrie printre realizările memorabile ale anului, are, în schimb, calitatea de a ne aminti de două ori prin titlu că alfabetul începe cu litera A și că tot atît de sigur cinematograful începe cu documentarul — domeniu din care provine și autorul acestei pelicule, Virgil Calotescu. Al doilea film de pe listă, **Cîntarea României** — după părerea noastră, prima dintre producțiile ieșite din comun ale anului — este și el opera unor documentariști: Dumitru Done și Ion Moscu, debutanți în filmul de lung-metraj.

Incitați de aceste constatări inițiale, privim selectiv în josul listei și iată ce observăm. **Urgia**, realizat în colaborare de regizorul debutant Iosif Demian și de Andrei Blaier, precum și **Doctorul Poenaru** de Dinu Tănase (la a doua încercare ca regizor) sînt filme de operatori. **Rătăcire** de Alexandru Tatos este de-abia a doua creație pentru marele ecran a unui

«Înțeleg și împărtășesc dorința unanimă de a avea mai multe filme, de a da posibilitate regizorilor, scenariștilor și artiștilor să-și pună în valoare talentele; este justificat și necesar. Trebuie, firește, ca și în acest domeniu, al creației cinematografice, «fiecare pasăre să cînte în pomul său».

Nicolae CEAUȘESCU

românesc

regizor de teatru, și însuși **Pentru Patrie** de Sergiu Nicolaescu e datorat unui fost documentarist. Unul singur dintre filmele cu elemente de excepție ale acestei prime jumătăți a anului — **Ediție specială** de Mircea Daneliuc — aparține unui regizor format la I.A.T.C., cu precizarea că e vorba, din nou, de un al doilea film din cariera autorului. Luînd în considerație alte două premiere — de data aceasta nu mai mult decît meritorii, dar caracteristice pentru profilul tematic al anului — **E atît de aproape fericirea** și **Septembrie** — vom întîlni alți doi cinești aflați de-abia la al doilea film, respectiv pe Andrei Cătălin Băleanu și pe Timotei Ursu.

Dar să extindem puțin, pentru scurt timp, cîmpul de observație, spre a cuprinde și a doua jumătate a anului trecut. Astfel, ne vom aminti că cele mai bune producții ale lui 1977 au fost filmul de debut **Iarba verde de acasă** de Stere Gulea și **Buzduganul cu trei peceți** al documentaristului Constantin Văeni, aflat și el la al doilea lungmetraj.

Dacă am socoti, deci, că discutăm un întreg an cinematografic, început la 1 iulie 1977, am putea spune că toate realizările remarcabile din această perioadă sînt datorate unor foști sau actuali documentariști, operatori sau regizori debutanți sau autori aflați la a doua lor lucrare.

Ce se întîmplă la antipozi?

Să împingem însă curiozitatea și riscul pînă acolo încît să numim

și să contemplăm și pe cele mai slabe filme ale acestei jumătăți de an: **Minia** de Mircea Veroiu și **Aurel Vlaicu** de Mircea Drăgan. Exact contrar observațiilor de la capitolul anterior, ambele lucrări sînt producții ale unor regizori consacrați, din prima și a doua generație de cinești formați la I.A.T.C., semnatari ai unor filmografii care cuprind, fiecare, între 7 și 14 titluri.

Nu ne mai rămîn astfel decît trei titluri încă necitate, ca să epuizăm tabloul celor 14 premiere din

ianuarie pînă în iunie: **Eu, tu și Ovidiu** de Geo Saizescu, **Trepte pe cer** de Andrei Blaier și **Profetul, aurul și ardelenii** de Dan Pița. Cu toate diferențele care țin de temă, de gen și de particularitățile realizării, toate trei sînt producții medii sau în jûrul mediei, indicînd cotele maxime la care s-au putut ridica în acest răstimp reprezentanții primei și ai celei de a doua generații de regizori — absolvenți ai institutului de specialitate.

După cum vedem, la nivelul minim și la cel mediu al anului nu se află niciun debutant, niciun regizor la al doilea film și niciunul care să nu fi beneficiat de cursurile catedrei de regie de la I.A.T.C.

Desigur că aceste stratificări și grupări preliminare — bazate în fond pe o selecție strict personală

Virgil Calotescu ne demonstrează, încă o dată, că cinematograful începe cu documentarul (*Acțiunea «Autobuzul»* cu Irina Petrescu și Ion Dichiseanu)





Prima dintre producțiile ieșite din comun ale anului: *Cintarea României*, opera a doi documentariști, D. Done și I. Moscu

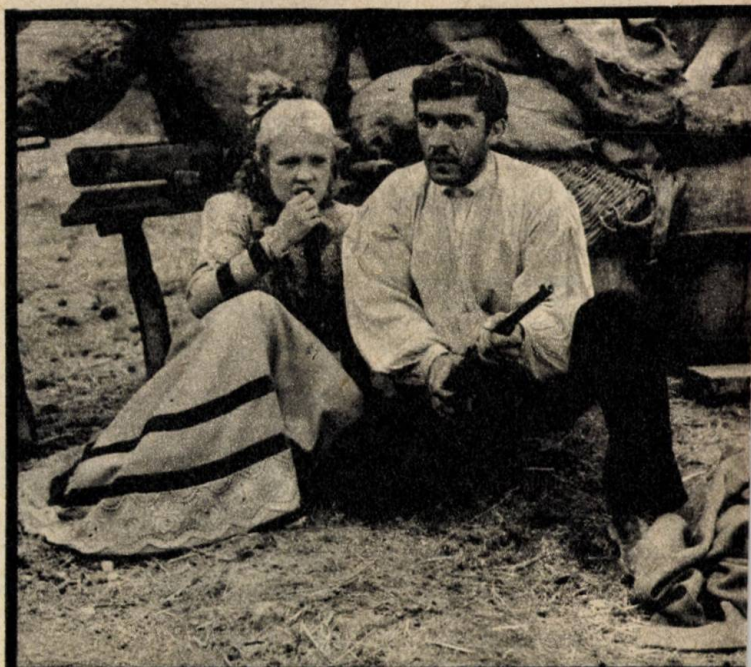
—trebuie revăzute și privite mai îndeaproape pentru a putea formula unele concluzii mai nuanțate.

Să ne întoarcem, de pildă, la filmele care, în această selecție personală, au câștig de cauză sub raportul calității și valorii lor, citindu-le, tot cronologic, în ordinea premierelor: *Cintarea României*, *Urgia*, *Ediție specială*, *E atât de aproape fericirea*, *Septembrie*, *Rătăcire*, *Pentru Patrie*, *Doctorul Poenaru*.

De trei ori câte două

Dacă am proceda la o selecție mai severă, pentru a detașa realizările de vîrf de cele meritorii, ar apare în prim plan două titluri: *Ediție specială* de Mircea Daneiliuc și *Pentru Patrie* de Sergiu Nicolaescu. Un binom implicînd multe diferențieri: un regizor aflat de-abia la al doilea film și altul care l-a semnat de mult pe al zecelea; primul —autor nu de mult ieșit de pe băncile facultății de regie, cel de al doilea —de mult afirmat dintre inginerii studioului de filme documentare. În ceea ce privește tematica, formula și stilul celor două creații de vîrf ale anului, ele diferă fundamental.

Coborînd la nivelul mediu, aflăm un alt binom: *Trepte pe cer* de Andrei Blaier și *Profetul, aurul și ardelenii* de Dan Pița —tot atît de antinomic, prin apartenența la generații, teme și stiluri diferite, dar, —simptomatic—cu un element comun: aceeași formație profesională.



Un western românesc este pentru noi, oricum, un gen inedit (*Profetul, aurul și ardelenii* de Titus Popovici și Dan Pița)

La nivelul minim, sporește numărul elementelor comune: Mircea Veroiu (*Minia*) și Mircea Drăgan (*Aurel Vlaicu*) fac și unul și altul film de epocă, despre aceeași epocă istorică, ambii au aceeași for-

mație școlară, numai generațiile cărora le aparțin diferă și —mai ales—programele estetice enunțate. Nimic mai frapant și paradoxal decît să găsim alături, pe ultima treaptă calitativă a anului, doi regizori atît de diferiți prin opțiunile mărturisite în lucrările anterioare, ca și prin destinul pe care l-au avut în fața publicului și a criticii.

Această revenire asupra tabloului premierelor anului, mai aplicată asupra fiecărui nivel în parte, contrazice prima trecere în revistă, printr-un numitor comun tuturor nivelelor valorice: comunitatea de generație nu pare acum să mai implice niciun fel de solidaritate a destinului artistic al autorilor. Dacă la prima privire, globală, debutanții și out-sider-ii se impuneau cu prioritate, ca surse caracteristice ale înnoirii și câștigului calitativ, în instanță secundă, la o selecție mai exigentă și restrînsă, alte criterii se cer cercetate.

Cine se diferențiază se afirmă...

În această nouă ordine de idei, prima observație, foarte la înde-

mină, este că diferențierile cele mai multe și mai nete sînt între semnatarii filmelor cele mai bune, pentru că numai diferențierea facilitează individualitatea și afirmă, progresiv, talentul și vocația originală a fiecăruia.

Nimic nu pare să apropie, la prima vedere, pe Mircea Daneliuc și Sergiu Nicolaescu, e greu chiar de semnalat vreo coincidență între traiectoriile lor artistice. În afara diferențierilor preliminare semnalate mai sus, mai sînt de notat multe altele. Mircea Daneliuc a început cu un film de actualitate, Sergiu Nicolaescu — cu mai multe filme istorice. Primul apelează la o formulă artistică mai degrabă esecistică, al doilea cultivă îndeosebi epica și spectaculosul. O excepțională mobilitate și a unuia și a celuilalt accentuează, continuu, această diferențiere a unuia față de altul și a fiecăruia dintre ei față

variate și, totuși, dintr-un anumit unghi, unitare. Mircea Daneliuc trece de la contemporaneitate (**Cursa**) la epoca antebelică (**Ediție specială**), de la o narațiune redusă la trei personaje la o compoziție caleidoscopică cu o multitudine de caractere, dar rămîne mereu în modernitate, în mediul citadin, în filmul de introspecție. Sergiu Nicolaescu parcurge epocile de la antichitate (**Dacii**) la zilele noastre (**Zile fierbinți**), urmărește marile desfășurări de forță ale momentelor de răscruce și eroii legendari (**Mihai Viteazul**), dar și existențele periferice, bizare sau pe handicapți (**Și atunci i-am condamnat pe toți la moarte**), evoluind de la filmul de aventuri (**Nemuritorii**) spre analiza implicațiilor psihosociale (**Osînda**) și înlocuind, finalmente, mitologia cu cultul documentației istorice și al măturiei omenești (**Pentru Patrie**).

mai slabe ale stagiunii, în afara apropiierilor deja semnalate (prin formație, prin genul abordat etc.), vom constata că ei se aseamănă chiar prin ceea ce pare să-i diferențieze.

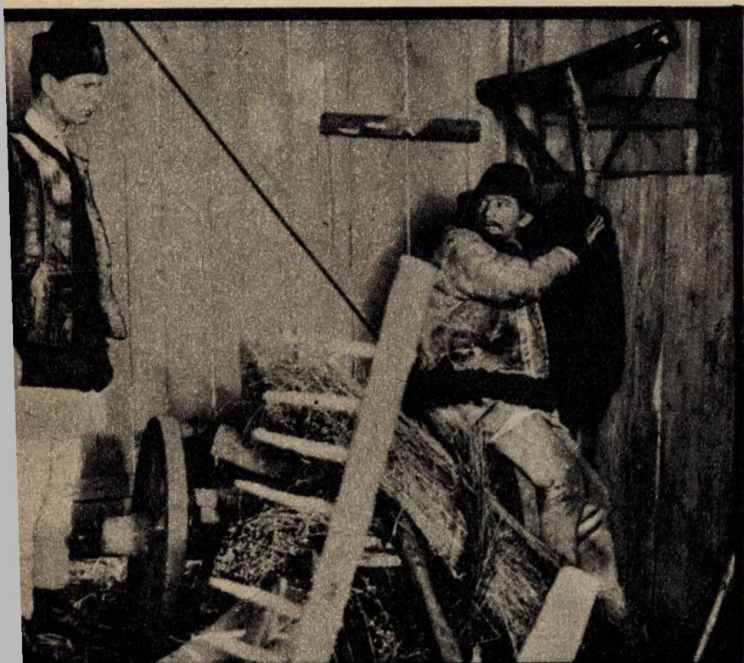
Mircea Veroiu și Mircea Drăgan epurează, în egală măsură, filmele lor de emoții și sentimente, deși o fac în virtutea unor concepțe estetice diferite. Punctele lor de plecare (să zicem, **Setea** și **Dincolo de pod**) au fost tot atât de distanțate ca ale lui Mircea Daneliuc și Sergiu Nicolaescu. Numai că lor le-a lipsit mobilitatea de spirit a acestora, secreta nemulțumire de sine care i-a împins pe autorii filmelor **Cursa** și **Dacii** la o continuă redefinire a mijloacelor. Dimpotrivă, Mircea Veroiu și Mircea Drăgan și-au impus o consecvență demnă de o cauză mai bună, pentru a rămîne acolo unde au fost inițial, deși știut este că cel «care nu merge înainte stă pe loc, ba chiar dă înapoi». Primul a făcut-o în numele unui hieratism estetizant, al doilea de dragul unei rigidități ilustrative, dar rezultatul este același. Și iată-ne în fața a două filme — **Mînia** și **Aurel Vlaicu** — pe care nimic notabil nu le mai distanțează valoric și nici măcar profesional: același ilustrativ linear și declamatoriu, aceeași pre-eminență protocolară a ceremonialelor și paradelor în costume de epocă spilcuite, aceeași afectare a distincției sau simulare ostentativă a spiritului «popular», în scene confecționate trudnic, fie că e vorba de răsculații de la 1907, fie că sînt în prezența muncitorilor care construiesc avionul lui Vlaicu.

Să sperăm însă într-o regenerare, dacă n-ar fi decît din motivul că prin aceste filme autorii par să fi epuizat cam tot ce puteau recolta dintr-o statornicie greșit înțeleasă. Să sperăm, de pildă, că ei vor acorda creditul cuvenit cuvintelor unui La Rochefoucauld, citat de Tudor Vianu în traducere proprie: «Pasiunile sînt singurii oratori care conving totdeauna. Ele alcătuiesc o artă a naturii ale cărei reguli nu dau greș; omul cel mai simplu stăpînit de o pasiune convinge mai bine decît cel mai elocvent lipsit de ea».

O generație a actualității

Dar să ne întoarcem, o dată în plus, la ceea ce reprezintă experiența pozitivă a acestui an.

Afirmarea unei a treia generații de cinești de după eliberare, la



film în care destinele umane sînt supuse celui mai înalt
taj tragic (*Urgia* de Fl. N. Năstase, Andrei Blaier și Iosif
Demian)

de toți ceilalți colegi de generație și de breaslă. Mereu în căutarea unei definiții tematice și estetice cît mai proprii, ei își încearcă și-și perfecționează mijloacele, operînd asupra unor tematici extrem de

...Cine se confundă se anulează

În schimb, dacă ne referim la autorii care au realizat filmele cele



Andrei Blaier a făcut întotdeauna parte din «generația filmului de actualitate» (*Trepte pe cer*, cu Silvia Popovici și Petre Gheorghiu)

Mircea Daneliuc rămîne, și cu al doilea film, mereu în modernitate, în mediul citadin, în filmul de introspecție (*Ediție specială*, cu Ștefan Iordache)



scurt timp după cea de a doua, este unul din semnele încurajatoare ale stagiunii. Această generație, a cărei apariție apare strîns legată de noul ritm de dezvoltare a producției naționale după 1971, este reprezentată în tabloul de care ne ocupăm prin Mircea Daneliuc, Andrei-Cătălin Băleanu și, prin sincronism, de Alexandru Tatos, Timotei Ursu, Iosif Demian și Dinu Tănase. Ea se distinge sensibil atît de seriile de regizori din care au făcut parte un Andrei Blaier sau un Mircea Drăgan cît și de «valul» care i-a inclus pe Dan Pița și Mircea Verolui.

«Linia generală» a noii generații este debutul tuturor (excepție fac numai operatorii deveniți regizori) cu subiecte din actualitatea imediată și perseverența în această tematică la al doilea film (cu excepția, poate întîmplătoare, a lui Mircea Daneliuc).

Obişnuiți cu formația teatrală a unora dintre realizatorii generațiilor anterioare (Liviu Ciulei, Lucian Pintilie), ei înşişi practicieni în critica dramatică, unii colegi acuză caracterul cvasi-improvizat al dramaturgiei filmelor **Ediție specială, Rătăcire** sau **E atît de aproape fericirea**, depling, în genere, inconsistența unui «scenariu» tutelar, din convingerea că un film se realizează «după» un text dat, cît mai solid construit, ca o piesă de teatru. Ce-i drept, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos și Andrei-Cătălin Băleanu n-au beneficiat la capitolul scenariului (autori de idei, adaptatori, dialoghiști) de colaborări tot atît de strălucite ca în domeniul imaginii (operatori, scenografi, pictori de costume) sau al coloanei sonore (compozitori, ingineri de sunet etc.). Într-adevăr, dacă în domeniul regiei am ajuns la a treia generație distinctă de creatori de după război, dacă se poate vorbi de o prestigioasă școală a operatorilor de imagine, evoluînd excelent prin noile serii de absolvenți, situația în domeniul scenariisticii este cu totul alta, pe cît de statornică pe atît de confuză, atît în privința conceptelor, cît și a sistemului de lucru.

Dar regizori de talent și vocație există și ei reprezintă cea mai mare speranță, certitudinea, elementul central sine qua non, în cinematografie. Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Andrei-Cătălin Băleanu — citați la acest capitol — nu și-au dat întreaga lor măsură — de asta

(Continuare în pag. 8)



Pentru Geo Saizescu, comedia este o «profesiune de credință» (*Eu, tu și Ovidiu*, cu Violeta Andrei și Florin Piersic)

După «Muntele ascuns», Andrei-Cătălin Băleanu la o a doua apropiere, mai puțin de fericire, cât de realitate (*E atât de aproape fericirea*)

Un nou moment al filmului, prin tradiție, numit «cu și despre tineri» (*Septembrie de Timotei Ursu*, cu Anda Onesa și Geo Costin)



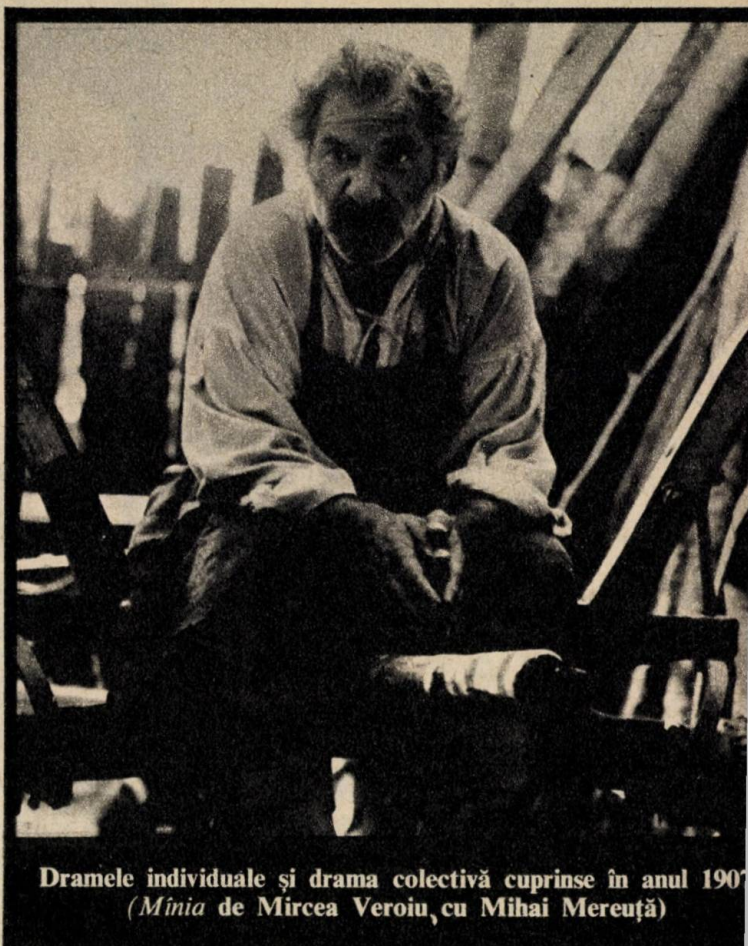
sîntem siguri. Că lor ar trebui să li se adauge anual noi nume de tineri realizatori — aceasta este tot atît de sigur. Poate chiar de apariția acestor noi nume și de modul cum vor evolua celelalte eșaloane ale regiei depinde cum va arăta filmul al treilea pe care fiecare dintre cei citați mai sus este așteptat să-l dea. Pentru că în nici o artă, contextul, evoluția de ansamblu a unei școli nu sînt atît de importante pentru destinul individual al artistului, ca în cinematografie.

După douăzeci de ani

Urmărind, așa cum ne-am propus inițial, dinamica personalităților, gruparea și diferențierea realizatorilor, sîntem datori cu cîteva cuvinte mai explicate despre filmele ca atare. Despre cele care, din această jumătate de an, ni se par că au șansa să rămînă nu numai în circuitele rețelei de difuzare, ci și în ale memoriei noastre.

Prin calitățile discursului regizoral al lui Mircea Daneliuc, **Ediție specială** ocupă, după toate aparențele, de pe acum, în filmografia acestui deceniu, o poziție similară cu **Viața nu iartă** de Iulian Mihu și Manole Marcus în a doua jumătate a anilor '50.

Spre deosebire de căutările celui de al doilea val de realizatori, care s-au consumat, de pildă, în **Nunta de piatră** sau **Duhul aurului** (de Dan Pița și Mircea Veroiu) mai ales prin cultivarea expresivității intrinsece a cadrului, Mircea Daneliuc reabilitează montajul, apelează din nou la virtuțile unei narațiuni eseistice și caleidoscopice, cu un excepțional simț al ritmului. Astfel, filmul său are îndeosebi o valoare demonstrativă, de manifest regizoral. «Mesajul» nu e lipsit de acuitate (contestarea obtuzității și spiritului abuziv de tip fascist, dar și detașarea de naivitatea intelectualistă, plătită scump, pentru că «viața nu iartă»), dar caracterele sînt mai mult generice și «tipice» în sens romantic decît individualizate (aceleși tip de scriitor-ziarist apolitic, ca și în filmul lui Mihu și Marcus, angajat destul de artificios în căutarea vinovaților unei crime politice și preocupat de recuperarea morală a celor inocenți). **Ediție specială** nu repetă totuși **Viața nu iartă**. Dacă în filmul de acum două decenii era vizat, în genere, politicianismul patriotard burghez, cu efecte parodice, în filmul de



Dramele individuale și drama colectivă cuprinse în anul 1907
(Minia de Mircea Veroiu, cu Mihai Mereuță)

față e incriminată cu precizie degenerarea specifică a acestui politicianism în statul burghez polițist. Verva parodică din **Ediție specială** amintește de celălalt film de referință, cu deosebirea că acum este mai aplicată, în pictarea unor medii sociale și profesionale surprinse în tablouri de o rară transparență (redacția ziarului, periferia orașului unde trăiește prietena eroului pentru că acesta nu mai rămîne singur ș.a.m.d.).

Un numitor comun al acestor creații pe care le separă două decenii este egala lor distanțare de «baza literară». Valoarea de manifest a ambelor filme constă, dealtfel, tocmai în afirmarea suverană a regiei, nu în sensul nemulțumirii curente față de «scenariul literar», ci din conștiința limpede a faptului că punctul de plecare «literar» este o fază preliminară a scenariului propriu-zis, la care regizorul este co-autor, înainte de a deveni autor unic al filmului. Deși valoarea literară inspiratoare a tex-

telor inițiale respective e de convenit a fi fost extrem de diferită, cele două filme sînt egal de distanțate de tipul de producție «realizat după» un text dat.

Această distanțare regizorală manifestă față de «baza literară» nu traduce, după cît se pare, o prejudecată anti-literară sau anti-scriitoricească. Ea nu este nici măcar rezultatul unei opțiuni între diferite maniere posibile de lucru, ci este soluția la care Mircea Daneliuc recurge, în extremis, ca acum 20 de ani Iulian Mihu și Manole Marcus, în lipsa altei variante. Pentru că conceptele și practicile încă în vigoare ale caselor de filme elimină din operația în trei timpi a scenarizării, tocmai momentul esențial — acela al adaptării dramaturgice a subiectului — obligînd la saltul direct de la așa-numitul «scenariu literar» la decupajul regizoral. De aici hiatusurile dramaturgice și senzația de virtuozitate în gol pe care o încercăm din cînd în cînd.



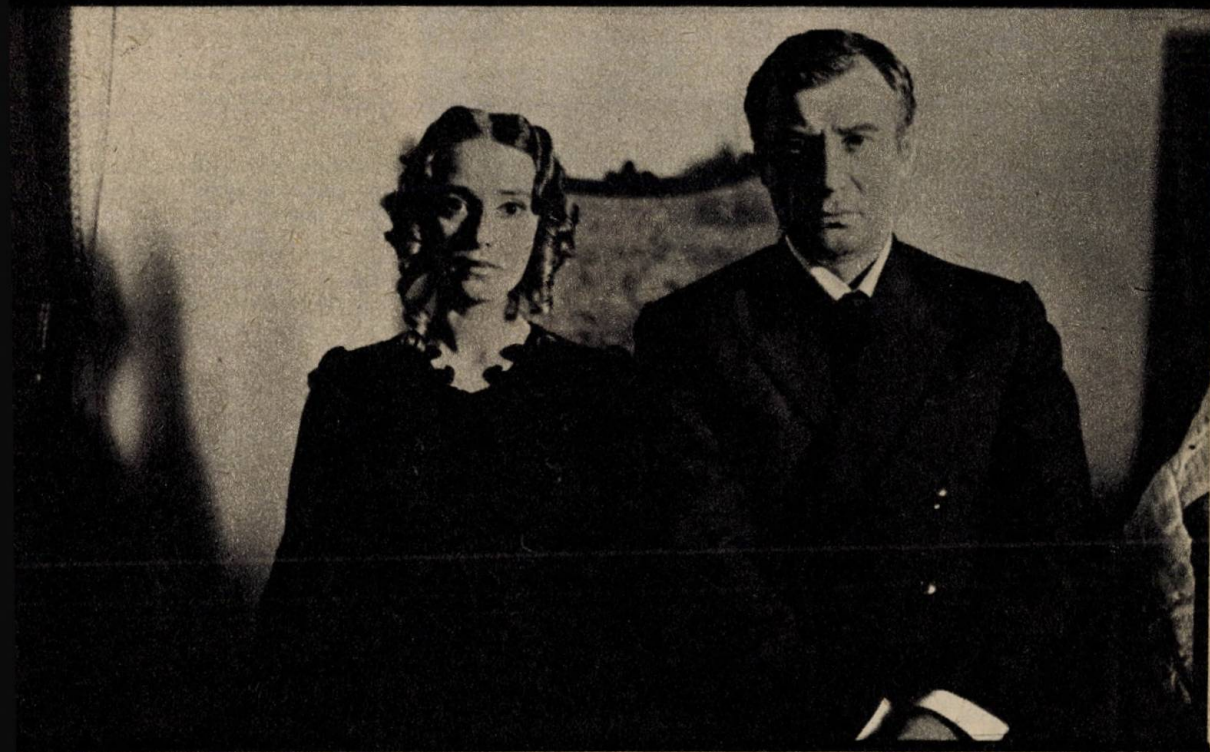
Inițial: ideea de a dedica un film maistorașului Aurel... (*Aurel Vlaicu* de Mircea Drăgan, cu Gabriel Oseciuc și Rita Feldmayer)

Sentimentul cu care rămînem, și la acest capitol, este acela al speranței. Din credința că această a treia generație de regizori va beneficia în cele din urmă și în domeniul scenaristicii, de colaboratori nu numai dăruțiți cu talent și pasiune, dar și tot atît de specializați în vocația lor cum sînt colaboratorii regizorilor în elaborarea plastică și sonoră a filmelor.

O întoarcere la surse

În cadrul preocupării programatice dar nu tocmai sistematice, a cinematografului noastre de a realiza o suită de filme apte să compună o «epopee națională», **Pentru Patrie** de Sergiu Nicolaescu credem a se apropia cel mai mult de reperele virtuale ale acestei specii. Avem în vedere totalitatea producțiilor, de la **Tudor** și **Dacii** încoace, puse sub semnul filmului istoric, deocamdată mai ales, dacă nu exclusiv, în varianta lui oratorică și spectaculară. Oarecum pe neașteptate și fără a se fi observat prea bine nici după premiera filmului **Pentru Patrie**, Sergiu Nicola-

Pornind de la una din cele mai solide cărți ale acestui ultim deceniu... (*Doctorul Poenaru* de Dinu Tănase, după romanul lui Paul Georgescu. Cu Victor Rebengiuc și Leni Dacian)





Fără a confunda vibrația sentimentului patriotic, autentic, cu grandilocvența și ostentația (*Pentru Patrie* de Sergiu Nicolaescu, cu Ileana Popovici și Cristian Sofron)

La al doilea său film, Alexandru Tatos continuă să investească, cu armele ficțiunii, realitatea (*Rătăcire*, cu Ioana Păulescu și Dan Năuș)



escu operează o importantă tur-nură în evoluția acestei categorii de filme. Fără a putea să răspundă exigențelor celor care doresc să vadă un film istoric aparținând altor genuri — de pildă, eseisticii introspective sau speculative pe teme istorice — autorul filmului din primăvara aceasta se apropie efectiv de structura și factura proprie unei epoei cinematografice moderne.

Construit după un scenariu al regizorului (ne aflăm de fapt din nou în fața unui manifest regizoral), **Pentru Patrie** atrage atenția prin filiația sa pur cinematografică, printr-un fel de întoarcere la surse, la formula filmului istoric-documentar, încercată prima dată la noi de Grigore Brezianu, în 1912, prin **Independența României**. N-ar fi vorba doar de subiectul comun al celor două filme dedicate marii campanii pentru independență de la 1877—1878, ci de o comunitate de structură și de spirit, până la a justifica într-un anumit sens definiția remake-ului. Ceea ce izbutește în primul rând autorul în **Pentru Patrie**, ca și predecesorul său de acum șase decenii, este echilibrul de care ne dezobișnuisem între partitura rezervată marilor personalități istorice și cea închinată eroilor anonimi. Într-un moment de auto-depășire, liber de obsesia ilustrativă, întreținută prin prejudecăți literaturizante, instinctul scenaristic al cineastului își vedește facultatea de a construi și susține imaginistic liniile unui subiect incomparabil mai bogat în sensuri și mai expresiv. Filmul său «sută la sută de război» devine astfel povestea unei nunți amânate din cauza mobilizării, povestea tinerei gorniste Ioana Ciucă și a sergentului Ion Ciucă, a camarazilor lor — locotenentul ochelarișt Spiroiu și sergentul Peneș, povestea prieteniei și sacrificiului lor. Filmul este în același timp jurnalul de front al generalului Cernat, cu tribulațiile de comandament și cu evoluția imprevizibilă a luptei, în care strategia se confruntă cu tactica, cu ambițiile unora și erorile altora. Este jurnalul de familie al colonelului Cerchez care, după ce va fi aflat de moartea fiicei sale, se pune în fruntea trupelor de la Plevna, îl înfringe pe Osman Pașa și primește din mîna acestuia sabia capitulării. În fine și în paralel, filmul este un dosar al istoriei în care regăsim actele vii ale raporturilor dintre țările angajate în luptă, ca parteneri sau dușmani, introducându-ne în intimitatea persona-

Valerian SAVA

(Continuare în pag. 159)

panoramic românesc

Festivalul „Cîntarea României“, permanență
a climatului de muncă și de creație

Start nealiniat



Consemnarea startului unui film este momentul în care cronicarul se simte în largul său, fără a se mai teme de blîndețea, sau dimpotrivă, de incisivitatea tonului. Este momentul în care el poate face cel mult pronosticuri, dar nu e obligat (ba e chiar contraindicat) să le rostească cu glas tare. În schimb, are datoria de a da tuturor filmelor început, cuvenita infuzie de curaj, în mod egal și fără părtinire. În momentul startului se pot discuta în tihnă premise, intenții, visuri, concepții regizorale, ambiții... Și ceea ce este minunat, se poate folosi pentru toate — dar absolut pentru toate — filmele, fără sfîciune, același ton entuziast, creator și constructiv. Pentru că în pornire toate filmele sînt egale, adică au aceleași șanse de reușită. Fără a crede că «viața e un hipodrom», cum spunea un personaj dintr-un roman de Paul Georgescu, fără a crede deci că cine aleargă mai repede, neapărat cîștigă, ne-am amintit totuși de momentele de la crosuri, cînd, dacă startul a fost greșit, se mai reia odată și încă odată... Pînă cînd toți pornesc odată, ca din pușcă, cu aceleași șanse...

Se întîmplă uneori ca unele din filmele noastre să aibă un start greșit. Dar cine are curaj să dea cîțiva pași înapoi și s-o mai ia odată de la capăt? E adevărat, mai rar, dar există filme care-și prelungesc perioada de pregătire (oricum mai puțin costisitoare decît cea de filmare). Comparația cu startul din sport ne-a apărut poate dintr-o aspirație nostalgică a celui început de drum pe care l-am dori fără greș, ireproșabil pentru toate filmele. Nu de aici doar vor apare diferențierile dintre ele. Vorba umoristului: la pile egale, contează și pregătirea (sau talentul!).

Am trecut, așadar, într-un vol d'oiseau, alinate la un start imaginar, toate filmele aflate în producție în primăvara acestui an. Multe dintre ele vor apare pe ecran în 1979. Majoritatea și-au început numărătorea inversă (se numără de la termenul de predare a copiei standard, înapoi) la începutul anului.

Am început-o cronologic. Deci întîi cu filmele istorice, cele care vor îmbogăți epopeea cinematografică națională și galeria marilor personalități ale trecutului, portrete cu valoare de efigie pentru generațiile de spectatori de azi și din viitor.

●●● Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu și Ultimii Mușatini sînt două serii ale filmului pe care-l realizează Malvina Urșianu (scenariu și regie) la casa 3. Trebuie să precizăm că nu este vorba de ecranizarea cunoscutei nuvele a lui Negruzzi. Malvina Urșianu declară că un film istoric nu se scrie conspectînd documentele de arhivă. «După ce ai citit tot ce se putea citi, după ce ai văzut tot ce era de văzut, trebuie să uiți totul, să te așezi la masa de scris și să imaginezi în funcție de o idee lumea acelor timpuri, așa cum îți apare ea în fața ochilor. Fără inhibiția pe care mi-ar fi putut-o da Negruzzi, m-am apucat cu dezinvoltură să scriu, să imaginez fapte, situații, dialoguri, ca pentru orice film... de ficțiune, nu? Un personaj istoric, obligatoriu subsumat unei idei, trebuie să aibă farmec, exact ca un personaj dintr-un film de

actualitate. Atunci cînd am dat unor istorici să citească scenariul, am avut bucuria confirmării unor intuiții, care îmi apăruseră pe parcursul elaborării scenariului. Istoric și artistic ajung uneori la același adevăr pe căi specifice». În rolurile principale apar: Silvia Popovici (doamna Ruxandra), George Motoi (Alexandru Lăpușneanu), Eusebiu Ștefănescu (Despot), Valeriu Paraschiv (Moțoc), Eugenia Bosînceanu (doamna Elena), Olga Tudorache (jupîneasa Elisafeta), Cornel Coman (spătarul Petrea), Melania Ursu (doamna Chiajna), Gabriel Oseciuc (Tomșa) Lucia Mureșan (regina Isabela), Florina Luican (o boieroaică). ●●● **Vlad Tepeș** (casa 5, scenariul Mircea Mohor, regia Doru Năstase) va fi probabil terminat la sfîrșitul verii. Cele două serii ale filmului se ocupă de evenimentele din cea de a doua domnie a lui Vlad Tepeș

(1456—1462), perioadă în care refuzul tributului către Poartă abate urgia năvălirii otomane asupra țării. Sub conducerea lui Tepeș, lupta nu mai e doar o înfruntare de oștiri, ci un complicat război psihologic în care tactica pîrjolirii ogoarelor, a otrăvirii fîntinilor, a hărțuirii dușmanului sînt arme tot atît de eficace ca sulita sau săgeata. Cea mai de preț armă rămîne însă unitatea tuturor forțelor, a tuturor oamenilor întru același crez și scop. «Chipul meu nu va rămîne zugrăvit în cîtitorii. Dar am clădit în sufletul țării. E lucrarea cea mai de preț din cîte îi sînt date unui om»... Așa va suna în film profesiunea de credință a domnitorului (interpretat de Ștefan Sileanu). În alte roluri: Alexandru Repan, Ernest Maftei, Emanoil Petruț, Teofil Vilcu, Nicolae Mavrodin, Petre Gheorghiu-Doli,

Ion Jugureanu, Petre Simionescu, Nae Gh. Mazilu.

●●● **Vis de ianuarie.** Scenariul: Anda Boldur. Regia: Nicolae Opreșcu. Un film despre atmosfera prerevoluționară din Moldova anului 1847. În romantica poveste de dragoste ai cărei eroi sînt o frumoasă moldoveancă (interpretată de Gabriela Cuc, studentă la Institutul de teatru din Tg. Mureș) și compozitorul Franz Liszt, aflat în trecere în acel an prin România (în film, Marcel Iureș, student la I.A.T.C.) apar și alte personaje ale epocii, cărora le vor da viață actorii: Gelu Nițu, Gelu Colceag, Petre Lupu, Dionisie Vitcu, Tamara Buciuceanu, Teofil Vițcu, Rodica Tapalagă, Mihai Păldescu.

●●● **1848 și Munții în flăcări,** cele două filme ale scenaristului Petre Sălcudeanu și ale regizorului Mircea Moldovan, vin deci pe un teren pregătît. Primul are în prim plan figura lui Nicolae Bălcescu și se ocupă mai mult de evenimentele din Moldova și Țara Românească, iar cel de-al doilea se centrează în jurul figurii lui Avram Iancu și a evenimentelor din Transilvania.

«Dar — țin să precizeze autorii — n-am dorit să facem o delimitare strictă și de altfel ea nici n-ar fi fost cu putință. Urmărind firul evenimentelor, strînsa colaborare dintre conducătorii acestor mișcări, ne-am dat seama încă odată de unitatea dintotdeauna a țării și a poporului român: o unitate de luptă, de ideal, care ne-a condus firesc la interferarea secvențelor din cele două filme». La ora cînd se tipărește acest magazin estival, se fac prospecții în munții Apuseni.

●●● **Falansterul** (titlu provizoriu) se realizează la casa 1. Scenariul: Florian Avramescu și Nicolae Dragoș. Regia: Savel Stîpoul. Încercarea de aplicare a ideilor socialismului utopic, pe care Teodor Diamant — vizionar — o începea la Scăieni în 1830, constituind «falansterul»; o obște așezată pe principii comunitare și egalitariste de muncă și repartitie, experiment sortit eșecului într-o țară dominată încă de relații sociale de tip feudal. În distribuție: Adrian Pintea, student la I.A.T.C. (rolul principal), Liviu Ciulei, Marcel Iureș, Elena Albu, Julieta Szony, Vasile Nițulescu, George Mihăiță, Matei Alexandru, Aristide Teică.

●●● **Speranța,** filmul Casei 3. poate fi privit ca o firească prelungire a acestor vechi tradiții de gîndire și acțiune socialistă, ca o preluare a ștafetei. Atmosfera începutului de veac, primele mo-

mente ale mișcării muncitorești vor fi reconstituite în jurul figurii lui Ștefan Gheorghiu, despre care autorii (Mihai Creangă, Ion Pavlescu, Șerban Creangă) vorbesc ca despre «un personaj fascinant, prea puțin cunoscut în complexitatea și vizionarismul său». Regia: Șerban Creangă.

●●● **Ultima frontieră a morții** (titlu provizoriu), ultimul aliniat la startul filmelor istorice de anul acesta. Scenariul, scris de Nicolae Jianu, a intrat în producție la sfîrșitul lunii aprilie, la Casa 4. Regia: Virgil Calotescu. O evocare a tragediei satului Moisei (din Maramureș) în ultimele zile ale ocupației fasciste. Un remember semnificativ în contextul mondial al protestelor împotriva unor periculoase manifestări de resurrecție neofascistă.

Cam acestea ar fi așadar filmele cu subiect istoric. Ecranizările acestui an, un alt grup alcătuit ad-hoc pentru startul nostru imaginar, au o trăsătură comună: nu se mai numesc ecranizări. Ele sînt interpretări, re-creări, re-gîndiri, re-structurări, adică pornesc de la o idee, de la situații și personaje dintr-o operă literară sau mai exact, din întreaga operă literară a unui autor, pentru a ajunge la scenariu

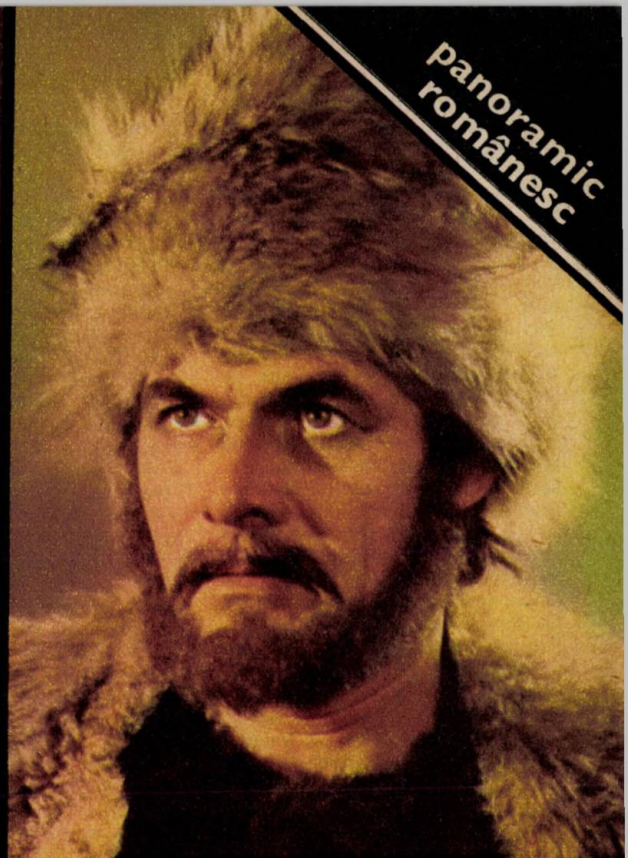
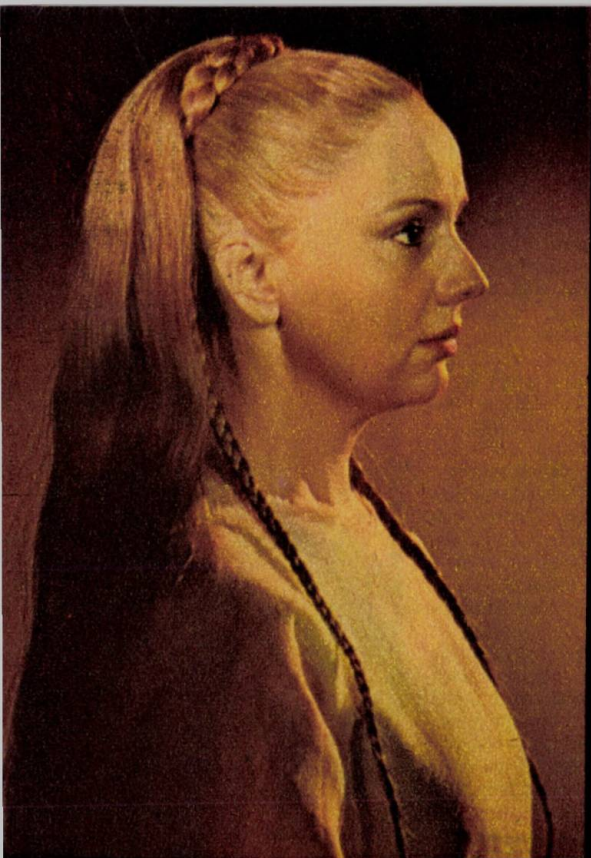
original, de sine stătătoare. Într-un fel e firesc. Și lăudabil. Cum altfel s-ar fi putut constitui viziunea și meditația unor artiști ai zilei de azi? Deci: maximă libertate în invenție, abolirea oricărei inhibiții, dezinvoltură în cutreierarea întregului univers a respectivului scriitor, cu singura grijă de a nu-i trăda spiritul (nu și litera), chiar dacă e vorba de nume ilustre ca: Mihail Sadoveanu, George Călinescu, I.L. Caragiale, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu și de lucrări reprezentative în ansamblul operei fiecăruia: «Nada florilor», «Scrinul negru» și «Bietul Ioanide», «D-ale carnavalului», «Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război», «Ion». Să recunoaștem că dacă e vorba de puncte de pornire, au avut de unde porni scenariști și regizori deopotrivă.

●●● **Vacanță tragică** — titlu provizoriu — pornește de la «Nada florilor», înglobînd și elemente ale altor povestiri sadoveniense. Casa 5. Scenariul: Constantin Mitru; regia: Constantin Vaeni. Eroul principal, Ilieș, crescut în lumea lipsită de griji a unui copil «de familie bună» străbate un profund și complicat proces de maturizare, de transformare a conștiinței, ajun-

«Chipul meu nu va rămîne zugrăvit în ctitorii. Dar am clădit în sufletul țării»...

(Scenariul Mircea Mohor. Regia Doru Năstase. În rolul lui Vlad Tepeș : Ștefan Sileanu)





«Un personaj istoric, obligatoriu subsumat unei idei, trebuie să aibă farmecul unui personaj dintr-un film de actualitate» (Silvia Popovici — doamna Ruxandra și George Motoi — Alexandru Lăpușneanu în filmul *Malvinei Urșianu, Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*)

gînd, de-a lungul unor confruntări dramatice, să ia apărarea celor umiliți și obidiți.

Știut fiind că la orice start, crainicul e obligat să anunțe publicului concurenții și că acest lucru face oricum mai palpitantă urmărirea, regretăm că nu am putut da toate distribuțiile filmelor despre care vorbim. Am așteptat cu spații albe în tipar, pînă în ultima clipă. Dar definitivarea unei distribuții nu e o chestiune simplă. Se întîmplă uneori să dureze, pînă... în ziua filmării. La *Vacanță tragică* ca și la alte citeva filme... nu vă putem spune așadar nimic despre interpreți.

●●● Despre *Ioanide*, Eugen Barbu, autorul scenariului, spunea într-o declarație mai veche din revista «Secolul XX», unde era reprodus un fragment de scenariu: «Cele două filme independente — *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* pot să figureze dacă vor fi date vreodată în suită, ca un singur film, cu titlul general *Meșterul Manole*, avînd două capitole cu titlurile inițiale ale celor două filme.

Atragem atenția că, de fapt, scenariile nu sînt decît o adaptare a uriașului material al romanelor lui Călinescu, fapt care a obligat la unele scurtări de acțiune, sau invențiuni, la comasări de personaje și la inventarea unor situații noi, necesare filmelor în chestiune».

Arhitectul Ioanide, eroul celor două romane, este așadar un meșter Manole modern, un geniu al construcției grandioase, care visează Bucureștiul un oraș-grădină, cu sute de fîntîni arteziene, cu construcții în stil neo-grec, care să-i confere o semnificație morală, «să inculce sentimentul de demnitate umană și de forță». Filmul se lucrează la Casa 4, în regia lui Dan Pița. Notăm dintr-o impresiionantă galerie de personaje și de interpreți: Olga Tudorache (Hangerloaica), pictorul Ion Pacea (Ioanide), Marga Barbu (madam Valsamaki-Farfara), Constantin Codrescu (Gaittany) Ion Caramitru (Hangerliu), Petre Gheorghiu (Mangomian), Eniko Szilaghi (Indolenta), Mihai Pălădescu (Sufeteș).

Octavian Cotescu (Pomponescu), Tănase Cazimir (Hagienuş), Gheorghe Dinică (Gonzalv Ionescu), Ovidiu Iuliu Moldovan (Gavrilcea), Ion Besoiu (Remus Gavrilcea), Adrian Georgescu (Smarandache), Vajda Joja (doamna Pomponescu), Mircea Constantinescu (Tudorel Ioanide), Carmen Galin (Pica Ioanide), Leopoldina Bălănuță (Elvira Ioanide), Ștefan Iordache (Butoescu), Ion Lucian (Demigian).

●●● Prin *D'ale carnavalului*, regizorul Lucian Pintilie își propune «să sară din zona facilă a qui pro quo-urilor în cea patetică a tragicomediei sociale». Procesul pe care l-a suferit piesa lui Caragiale îi apare Casei de filme ca «remontarea unui mozaic divers și contradictoriu din toată opera lui Caragiale, schițe, note, articole, cronici rimate, poezii, monologuri, conferințe, parodii, alte piese»... Dacă adăugăm la numărul de 60 de noi personaje, noi spații de joc, noi secvențe și evident... replici noi, vom înțelege cum s-a realizat

«Înlocuirea unei scheme de vodevil, reductibilă la 7—8 personaje, cu un univers complet și nuanțat, imagine critică a sfârșitului de secol în România burgheză».

●●● Prin **Blestemul pământului** și **Blestemul iubirii**, două filme inspirate din romanul «Ion» și alte nuvele, regizorul Mircea Mureșan, familiarizat cu literatura lui Liviu Rebreanu (din mai vechea dar încă proaspătă ecranizare a «Răscoalei») revine la același univers literar. Casa de filme 5 precizează că nu este vorba de o ecranizare: «Titus Popovici, autorul scenariului, a creat o nouă structură dramatică, în care resorturile sociale și psihologice ale dramei lui Ion sînt redimensionate istoric, permițînd o viziune amplă asupra condiției țaranului român. Scenariul valorifică tradiții și obiceiuri din Transilvania, autorul intenționînd o vastă monografie a satului ardelean de la începutul secolului».

●●● Între oglinzi paralele (Casa 5) va fi un film de autor. Scenariul și regia: Mircea Veroiu. Preluînd motive și personaje din opera lui Camil Petrescu (romanul «Ultima noapte de dragoste, întâia de război» și alte nuvele), filmul recrează atmosfera începutului de veac, apropierea tinerilor intelectuali de mișcarea socialistă. În dis-

tribuție: Elena Albu, Ion Caramitru, George Constantin, Dorel Vișan, Ovidiu Iuliu Moldovan, Adrian Pinte, Rodica Tăpălagă, Corado Negreanu, Fory Etterle.

●●● **Clipa** s-ar părea că este în acest an singura ecranizare propriu-zisă, o adaptare cinematografică a unui roman. Nu întîmplător, cel care o face este chiar autorul romanului: Dinu Săraru. Regia: Gheorghe Vitanidis. Filmul va fi un elogiu adus activistului de partid, cel căruia i se datorește România socialistă de azi, chipul ei moral nou. Scriitorul Dinu Săraru ține să sublinieze caracterul polemic al pledoariei: «fiecare clipă a vieții noastre trebuie să slujească luptei comuniste și victoriei acestei lupte, astfel încît eternitatea să ne aparțină ca o operă a noastră; polemizînd deci cu concepția după care noi am fi datori — în mod egoist și inferior interesat — numai față de clipă, eternitatea fiind considerată o realitate străină de noi, care nu ne aparține. Filmul avertizează asupra posibilității înstrăinării și alienării individului, chiar în condițiile zilei noastre de azi. Destinul tragic al eroului este o ipostază a acestei înstrăinări. Deci polemizăm nu doar cu mai vechile prejudecăți, ci și cu cele noi, care nu sînt mai puțin

Un personaj care însumează o epocă (Marga Barbu în rolul madame Valsamaki—Farfara din *Ioanide*. Scenariul Eugen Barbu, regia Dan Pița)

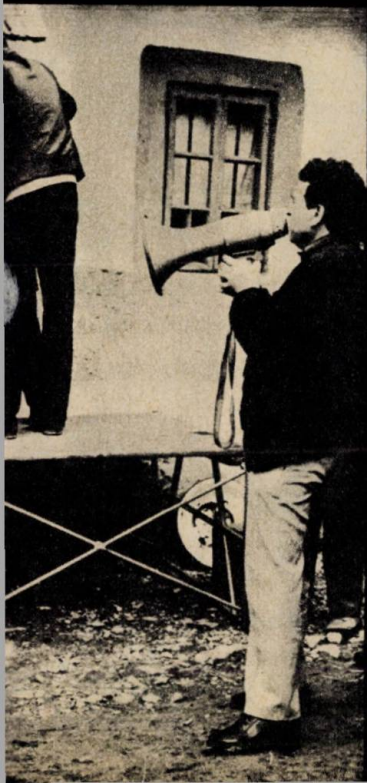


Un vis poate să prindă viață dacă reușești să-i faci și pe alții să creadă în el (Teodor Diamant, interpretat de studentul Adrian Pinte în *Falansterul*. Scenariul: Florian Avramescu și Nicolae Dragoș; regia: Savel Stiopul)





D «clipă» fixată definitiv cu ajutorul regizorului Gheorghe Vita-
idis, a operatorului Nicu Stan
și a interpretului principal, Gheor-
ge Cozorici. (Scenariul filmului
«Clipa» aparține lui Dinu Săraru)



panoramic
românesc

**Amza Pellea: Nea Mărin..., dar de data asta miliardar ameri-
can, în vacanță la Marea Neagră. Dacă nu-l va mai recunoaște
Sucă? (Regia Sergiu Nicolaescu)**

grave». În film vor apare: Leo-
poldina Bălanuță, Violeta Andrei,
Olga Tudorache, Margareta Pogo-
nat, Rodica Tăpălagă, Vasilica Tas-
taman, Gheorghe Cozorici (rolul
principal), Ion Dichiseanu, Sebas-
tian Papaiani, Emanoil Petruț, Mi-
tică Popescu, Octavian Cotescu.

Și cum perioada în care se des-
fășoară acțiunea filmului **Clipa**
merge pînă în 1970, iată-ne ajunși
în imaginarul nostru start, la acel
difícil, temut și mereu discutat capi-
tol al «actualității».

●●● **Mai presus de orice** (Casa
3, scenariul Iosif Demian, Nicolae
Mărgineanu, Dan Mutașcu, Dan
Pița, regia: Dan Pița, Nicolae Măr-
gineanu — va fi un omagiu adus
eroismului anonim, omeniei din
acea «cea mai lungă noapte» de

4 martie. Între momentele de film
aproape documentar — interviuri
cu supraviețuitorii și cu salvatorii
lor — se interferează firesc sec-
vențele de film artistic, în care apar
actorii: Victor Rebengiuc, Cornel-
Dan Borgia, Nicolae Manolache,
Dionisie Vitcu, Tatiana Iekel, Ani
Braeschi, Lucia Mara, Elena Bog,
Mihai Dinvale, Traian Dragoș, Mir-
cea Constantinescu, Dan Condu-
rache.

●●● **Audiența** (Casa 5. Scena-
riul: Dumitru Buznea. Regia: Geo-
rge Cornea). Luptînd pentru aplica-
rea unor noi metode, impuse de
condițiile specifice ale unei coo-
perative agricole, eroul filmului, un
tînăr inginer agronom, înțelege că
simpla exprimare a unei bune în-

panoramic
românesc



O fată de măritat (Rodica Negrea) și o mamă în căutarea unei «partide» (Draga Olteanu-Matei), personaje ale *Audienței* (Scenariul Dumitru Buznea. Regia George Cornea)

Un impresar mult prea convingător pentru a trece drept șușanist (Jean Constantin în *Melodii, melodii*; scenariul și regia Francisc Munteanu)



tenții n-o convertește automat în realitate și că, pentru a fi eficient în ceea ce întreprinzi, nu poți face abstracție de practică, de experiența celor viștnici. În rolurile principale: Vladimir Găitan, Mircea Diaconu, Micaela Caracas, Draga Olteanu-Matei, Ilarion Ciobanu, Rodica Negrea, Aimée Iacobescu, Mitzura Arghezi, Silviu Stănculescu, Aurel Giurumia, Geo Saizescu.

●●● **Brațele Afroditei** (Casa 5), o coproducție româno-marocană. Regia: Mircea Drăgan. Scenariștul Ioan Grigorescu, care ne-a obișnuit cu suspensul spectaculos (vezi filmele **Explozia** și **Cuibul salamandrelor**, ca să nu vorbim decît despre cele realizate de același regizor) descoperă o nouă sursă dramatică în arheologia subacvatică. În timpul operațiilor de dragare a fundului marin din viitorul port Nador (în Maroc) din mîl apare brațul de marmură al unei statui antice. A existat aici un oraș antic scufundat, sau relicvele sînt întîmplătoare? Se vor opri lucrările, sau cercetarea poate merge paralel? Am notat doar aceste două întrebări dorind să lăsăm intact suspensul. Alături de actorii români: Violeta Andrei, Mircea Albulescu, Radu Beligan, Amza Pellea, Ioana Drăgan, Dem Rădulescu, George Mihăiță, Alexandru Repan, Jean Constantin, vor apare și actori marocani.

Ultimele filme invocate în grupa-

Culoare și parfum de epocă într-romantică poveste de dragoi
Vis de ianuarie. Scenariul An



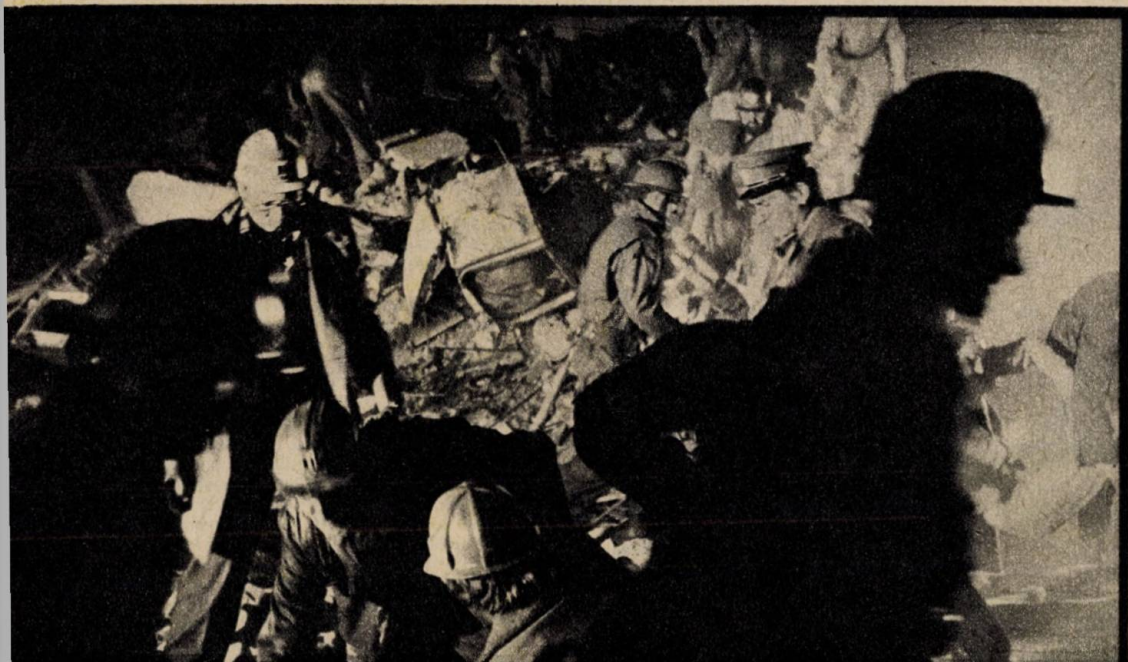
rea noastră arbitrară au fost comedii. Poate pentru că ele nu au nevoie de nici o reclamă prealabilă, de nici un anunț. Ați observat că numărul lor a sporit în ultimii doi ani? (Uitînd condiția telexului, de a nu face aprecieri chiar și retrospectiv, era să ne întrebăm-

și calitatea lor?)

Promisiunile sînt generoase și la acest capitol.

Melodii, melodii, comedia muzicală a Casei 1 — scenariul și regia Francisc Munteanu, muzica Temistocle Popa, urmărește peripețiile unei echipe de cîntăreți ama-

este Sergiu Nicolaescu. Nu va lipsi din film nici Sucă. Producătorul (Casa 4) își propune «o satiră la adresa filmului de serie occidental, o parodie a clișeeilor acestuia». Ar mai fi ceva de adăugat. Amza Pellea apare în dublu rol: nea Mărin și un milionar american, venit să-și



Un omagiu adus omeniei și eroismului anonim din acea prea lungă noapte de 4 martie... *Mai presus de orice* (Regia Dan Pița și Nicolae Mărgineanu)

n care nu va fi doar o
elu Nițu și Gelu Colceag în
dur. Regia Nicolae Oprețescu)



tori în goană după afirmare... Un «șușanist» (interpretat de Jean Constantin) le promite că-i face celebri peste noapte, iar ei (Marga-reta Pislaru, Cornel Constantiniu, Sergiu Zagardan, Radu Goldiș, Cornel Patrichi) îl cred la început... În alte roluri apar: Marga Barbu, Tamara Buciuceanu, Draga Olteanu-Matei, Vasilica Tastaman, Amza Pellea, Aurel Giurumia, Costel Băloiu, Cornel Patrichi.

●●● **Ciocolată cu alune** (Scenariul: Vintilă Ornar, Gheorghe Naghi. Regia: Gheorghe Naghi) — se petrece într-o comună ale cărei gospodării agricole de producție își dispută, fără să știe, același mecanic-reparator. Casa producătoare (1) își continuă deci tradiția (și succesul de public sperăm) comediiilor din lumea satului contemporan, începută cu acei boboci, numărați în două anotimpuri.

●●● **Despre Nea Mărin, miliardar** ce să mai spunem? Scenariul e scris de Vintilă Corbu, Eugen Burada și Amza Pellea. Regizor

petreacă vacanța pe litoralul românesc.

●●● **Fotbal** (Scenariul Mircea Radu Iacoban. Regia: Andrei Blăier). Ultima comedie intrată în producție la Casa 4. Ce se întâmplă în cadrul unei echipe de fotbal (și mai ales pe tușă, în jurul ei) aflată în pragul retrogradării? Să fie una dintre acele comedii în care facem haz de necaz? Oricum, recomandăm autorilor salvatorul insert: «orice asemănare cu personaje și fapte reale este pur întâmplătoare»...

Pentru că ultima aliniată la startul intrărilor în producție a fost **Fotbal** (n-ar strica cel puțin, în această clipă privilegiată, în care repet, toate filmele sînt egale), cronicari și realizatori să ne dăm mîna colegial, ca înainte de începerea meciului. Și să nu uităm că Publicul e un arbitru care sancționează prompt.

R. PANAIT

pionierii
filmului românesc

...cu Ovidiu Gologan

Un document de istorie cinematografică: pe platourile «Mosfilm», Leonid Vasilievici Kosmatov (unul dintre marii operatori ai cinematografului sovietic) împreună cu Ovidiu Gologan care azi, la un an de la dispariția din viață a lui Kosmatov, vorbește cu emoție despre un mare artist și un mare prieten al țării noastre.

Imaginea trebuie să cînte ca o simfonie



Ovidiu Gologan, unul din pionierii imaginii de film în cinematograful românesc, s-a născut la 14 mai 1912 la Constanța. Debutază în 1936, ca asistent, fiind apoi operator de actualități și mai târziu de filme documentare (la care a semnat și regia). A înregistrat pe peliculă, împreună cu operatorul Ion Cosma, momente ale insurecției armate de la 23 August 1944, ale luptelor din Cehoslovacia și ale reconstrucției țării în anii puterii populare: primul 1 Mai liber, Ziua Victoriei, prima defilare de 23 August, proclamarea Republicii, naționalizarea, înființarea primelor gospodării agricole colective, file din istoria vie a țării...

● A creat imaginea primelor filme despre agricultura socialistă: **Scrisoarea lui Ion Marin către Scînteia** (regia Victor Iliu), **Viata nouă** (Pechea), o imagine care dovedește măiestrie și înalt grad de profesionalism, o îndelungată experiență și o concepție plastică personală, care-l singularizează printre operatorii cinematografului românesc. Dintre acestea: **Viata învinge** (împreună cu Ion Cosma), **Nepoții gornistului**, **Cu Marincea e ceva**, **Gelozia**, **bat-o vina**,

Moara cu noroc, **Lumină de iulie**, **Pădurea spînzuraților**, **Ziua unei artiste** (Lucia Sturdza Bulandra), **Aventurile lui Tom Sawyer**, **Moartea lui Joe Indianul**, **Amintiri bucureștene**, **Castelul condamnatilor**, **Facerea lumii**, **Ciprian Porumbescu** (în colaborare cu Aurel Kostrachievici).

● În perioada 1951—1952 a fost profesor la catedra de operare a Institutului de Artă teatrală și cinematografică din București.

● Pentru merite deosebite în îndelungata sa activitate de creație este decorat cu Ordinul Muncii clasa a III-a și cu Medalia «30 de ani de la Eliberarea României de sub dominația fascistă».

● Filmului **Pădurea spînzuraților** i s-a decernat Marele premiu UNIATEC (premiul de excelență) pentru calitatea imaginii, iar la Festivalul de la Mamaia, în 1966, premiul «Pelicanul alb» pentru imagine.

● În 1973, a primit Marele Premiu ACIN «pentru întreaga activitate artistică și contribuția sa la dezvoltarea artei cinematografice românești».

Îmi propusesem să-l întreb pe Ovidiu Gologan despre avaturile și bucuriile profesiei de operator («N-ar fi mai propriu să-l numim director de imagine?») despre menirea acestei profesii de azi, de ieri, dintotdeauna, în complicatul și pasionantul proces de creare a unui film. Voiam să-l cunoaștem părerea despre noua generație de operatori, despre dorința unora dintre ei de a părăsi camera de luat vederi în favoarea mizanscenei. Dar numai cine nu-l cunoaște, își poate închipui un interviu cu Ovidiu Gologan, «la obiect», cu întrebări și răspunsuri precise. Fiecare întrebare deschide o lume, fiecare răspuns putea fi considerat începutul unui eseu, fiecare referință trimitea la pagini întregi de critică și istorie cinematografică. Și-atunci, cum nu spiritul polemic era cel care ne stăpînise la începutul dialogului, ci poate permanenta noastră dorință de a nu-i uita atunci cînd vorbim de generația tină, pe cei care au fost cei dinți în a descifra tainele acestei profesii și a le transmite peste ani, de a nu-i uita, deci, pe cei care au fost profesorii profesorilor de azi, am notat gânduri, impresii, pe care spațiul nu ne îngăduie să le redăm decît fragmentar. Am făcut-o și din dorința de a-l ști mereu alături de noi, în bătaia ziinicii pentru adevăr artistic, pentru calitate, pe cel care a avut un important aport la cel puțin trei din momentele de vîrî ale cinematografului românesc: **Moara cu noroc**, **Pădurea spînzuraților** și **Ciprian Porumbescu**.

Sînt gânduri strînse într-o viață, gânduri rostite cu modestia celui care întreabă: «dar chiar credeți că pot folosi cui?»

«Oricît ar fi de perfecte, nu aparatele filmează, ci oamenii». Acestea sînt cuvintele cu care m-am despărțit ultima oară de Eduard Tîsă la Moscova. Operațiile tehnice — cum se încarcă aparatul, folosirea obiectivelor etc. — se pot învăța. Dar gîndurile scenaristului, intențiile regizorului sînt altele la fiecare film. Și, deși din punct de vedere tehnic, operațiile sînt aceleași, munca operatorului este de fiecare dată alta. Este o muncă de creație. Așa cum nu lucrăm cu o peliculă dezvoltată, sau cum nu încercăm să pictăm un tablou nou pe o pînză deja pictată, nu putem veni cu soluții artistice vechi. Trebuie să inventezi mereu, să găsești soluții și noi mijloace de expresie, care să transfigureze artistic meditația regizorului. Cu fiecare lung metraj artistic îți începi de fapt profesia de la început. Fiecare film se face pentru prima oară și neliniștea, chinul, momentele de îndoială de la începutul procesului de filmare sînt aceleași, chiar după ani de experiență. Fiecare plan al filmului trebuie să-l ai nu numai în minte, ci și în suflet, așa cum în fiecare fotografie trebuie să dai măsura și intensitatea maximă a tot ceea ce ai mai bun în tine. M-au preocupat întotdeauna, la fiecare film la care lucrăm — încercînd să le determin — acele secvențe care pentru spectator rămîn memorabile. Pentru că, odată cu trecerea ani-

lor, subiectul, situațiile sau personajele unui film sînt date uitării. Chiar în cazul unui film care ți-a plăcut, după o vreme îți amintești că prin ceată doar 2-3 secvențe și cîțiva actori. Filmele nu se pot povesti, ca și visele. Dacă un film a fost bun, nu știi și nici nu e bine să poți discerne, care a fost aportul fiecăruia dintre creatori. De aceea nu cred că o imagine oricît de frumoasă sau un operator oricît de talentat, poate salva un scenariu slab sau mediocru.

Luptăm mereu pentru ca un film, o imagine de film să fie moderne. Eu cred că ele sînt moderne atunci cînd reușesc să pună în lumină forțele noi ale sufletului, transformările de conștiință ale omului contemporan. Or, această scoatere la iveală a sufletului omenesc, propusă de scenarist și apoi gândită regizoral, devine reală prin măiestria celui care creează plastica filmului. Operatorul (în alte cinematografii este numit «directorul de imagine») nu este o anexă artistică a regizorului, aflat într-un raport de subordonare, ci un colaborator, unul dintre autorii filmului. Între regizor și operator trebuie să existe stimă, încredere reciprocă, o armonie de gânduri, de sentimente, un acord subînțeles asupra viziunii. S-a spus de multe ori că el ar trebui să se înțeleagă din semne. Dacă e vorba de personalități, deci de creatori cu maturitate artistică și experiență, nu se poate practic spune «unde sîrșește rolul regizorului și unde începe cel al operatorului», cum mărturisea Serghei Eisenstein după 25 de ani de colaborare cu Eduard Tissé. El trebuie să constituie un «tot» încă din perioada de pregătire, din momentul în care se elaborează concepția filmului. Ultimul cuvînt trebuie să i-l dăm însă regizorului. El rămîne autorul principal al filmului.

Vorbam de acea neliniște creatoare pe care o ai la începutul fiecărei filmări. Odată ce pășești pe platoul de filmare, trebuie să te scuturi de tristețile care poate te apasă în ziua aceea, de grijile inerente vieții de fiecare zi. Trebuie să uiți tot, în afară de secvența pe care o ai de filmat. Întreaga atmosferă a platoului te transpune; e o vrajă care te cuprinde lent, asemeni momentului din sala de spectacol, cînd în liniște și întuneric se aude gongul și se ridică cortina. Este aproape magic acel moment în care vii pe platou și găsești proiectoarele montate pe pasarele, decorul, recuzita, actorii îmbrăcați în costume, repetind replicile în șoaptă, decupajul în mîna și în mintea tuturor, iar tu operator, în fața lor, trebuie să găsești expresia cea mai inspirată, originală, pentru a transfigura idelle scenaristului, ale regizorului, pentru a elabora fiecare nou cadru în concepția plastică a întregului, pentru a face deci unitară și reală această lume, care se va încheia abia pe peliculă... Bate gongul! Pe platou se aude: «Motor!».

Ce ar trebui deci să aibă un tînăr operator? Vocație... Eu am crezut în profesia mea, am fost îndrăgostit de ea și atunci cînd am primit propuneri de coregie, am răspuns ferm că nu-mi puteam părăsi profesia, iar amîndouă — operatorie și regie — nu se pot practica în același timp, fiind două profesii distincte. Dar pentru fiecare din aceste două profesii, pentru meseria de cineast în general, și mai ales pentru arta pe care trebuie să o creeze cineastul, este nevoie de cultură, de pregătire ideologică, de neconținută pregătire de viață.

Filmul românesc n-ar avea decît de cîștigat dacă din rîndul operatorilor ar fișni un regizor veritabil. Dar, după cum știm toți, din exemplul altor cinematografi, operatori de mare clasă, trecînd la profesiunea de regizor, n-au reușit să se ridice la valoarea imaginii picturale din filmele la care colaboraseră. N-au reușit adică, să imprime filmelor, ca regizori, amprenta personalității lor. Sigur, nu este o regulă. În artă nu există legi, așa cum nu există «cel mai bun» sau «cel mai mare», ci doar o continuă aspirație de a face artă, chiar atunci cînd industria (rentabilitatea) ne zorește din urmă. Celor care încearcă, eu le doresc totuși succes...

Cred că anii de ucenicie, de asistență, sînt obligatorii. Pentru mine o adevărată școală au fost jurnalul de actualități și documentarul. O recomand și azi tuturor începătorilor, nu numai pentru experiența de meserie propriu-zisă, dar și pentru contactul care ți-l prilejuiește cu realitatea, cu transformările și devenirile ei zilnice. Cea mai bună școală a fost lucrul ca asistent pe lîngă regretatul operator Iosif Bertok (1891—1972), cel care a semnat imaginea primelor filme artistice românești («Lia» — 1927, regia Jean Mihail, cu George Vraca; «Haiducii» — 1929, regia M. Igrișanu; «Cicoi» — 1931, regia: M. Igrișanu; «Chemarea dragostei» 1932, regia Jean Mihail, cu Ion Manu; «Bing-Bang» — 1935, cu Stroe și Vasilache).

O întristare liniștită mă cuprinde cînd mă năpădesc amintirile. Datorită lui Bertok («bacii», am simțit fiorul atingerii celuloidului, mirosul peliculei, acel parfum care te învluie și te robește pînă la moarte. El mi-a pus prima oară în mîna aparatul de filmat și acest lucru nu se poate uita. După cum n-am uitat niciodată sfaturile profesionale pe care mi le dădea (el nu păstra «secretul»), îndemnurile de a persevera, căldura cu care îmi atrăgea atenția atunci cînd greșeam (voia să mă ambiționeze), emoția cu care îmi insufla respect și iubire pentru nobila meserie pentru care mă pregătea. Mai tîrziu, cînd m-a văzut prinînd aripi în lumea fascinantă a filmului artistic, îmi spunea, zîmbind pe sub mustată: «Lucrează în stil Rembrandt și vei reuși». În anii de liceu mă ocupam de problemele artei fotografice, o pasiune veche, care m-a condus probabil spre film. Dacă la baza fotografiei stă o reprezentare exactă — fotomecanică — a naturii, se poate spune că pictura începe acolo unde se termină fotografia, operatorul fiind cel care pictează cu lumina. Întotdeauna am văzut o interdependență între lumină, culoare și muzică. Corelația dintre strălucirea luminii și a umbrei (da, are și umbra strălucirea ei aparte!), armonizarea petelor de culoare și a reflexelor nu poate fi rezolvată decît printr-un raport corect între lumină și culoare. Fiecare proiector este ca un instrument într-o orchestră. Și, după cum într-o orchestră toate instrumentele trebuie să rezolve partitura, tot așa și lumina trebuie să «cînte», într-o armonie deplină, ca într-o simfonie. Măiestria operatorului se face remarcată și-n modul în care luminează un portret. Expresivitatea ochilor unui portret este o adevărată piatră de încercare pentru un operator. «Ochii sînt bufonii sufletului» spunea Shakespeare. Ochii plini de răutate și minciună, ochii care exprimă simțul umorului și al onestității, al drăzniei, ochii care exprimă bunătate, inteligență, cinste, corectitudine... De fiecare dată cînd filmezi un portret, cînd îi descifrezi ochii, te afli în fața unui necunoscut fascinant, care este sufletul fiecărui om. Trebuie deci să încerci să pătrunzi, să înțelegi, să redai cît mai adevărat, cele mai subtile nuanțe ale sufletului omenesc. «Dar creierul poți să-l filmezi?» m-a întrebant George Enescu, într-o întîlnire memorabilă, pe care am mai povestit-o...

Îmi amintesc mereu de ceea ce scria Maxim Gorki în 1896: «Aseară am fost în împărăția umbrelor. Dacă ai ști cît de curios ți se pare cînd te găsești acolo. Acolo nu există nici sunete, nici culori. Tot ce vedem acolo — pămîntul, pomii, oamenii, apa și aerul, sînt colorate într-o culoare monotonă, cenușie; pe un cer cenușiu vedem raze cenușii de soare, pe fețe cenușii, ochi cenușii, iar frunzele copacilor au culoare cenușie. Viața pe care o vedem nu este altceva decît o umbră mută a mișcării». De cînd au fost scrise aceste rînduri și pînă astăzi, cinematograful a căpătat sunetul, culoarea... în cîrînd poate va avea și parfumul. Dar marelui scriitor Maxim Gorki îi sîntem încă datori...

Discuție consemnată
de Roxana PANĂ

vorbirea noastră
cea din toate filmele

Între „vocea“ cuvintelor și „glasul“ imaginii



Mai întâi, un paradox: într-o epocă marcată atât de puternic de seducția și neliniștile filosofiei limbajului cum este epoca noastră, într-o epocă în care cuvintelor li trebuie, uneori, un răgaz uluitor de scurt pentru «a face carieră», mai exact spus, pentru a-și transfera

valori critice și a deveni adevărate semne ale timpului (mai ales cuvintele lansate de domeniile moderne ale științelor, precum sociologia, cibernetica), într-o astfel de epocă, se discută relativ puțin despre «vorbirea cea din toate filmele». Relația cea mai dramatică, în ultimă instanță, a imaginii, relația ei cu cuvîntul, pare să fi trecut într-un con de umbră sau topită în țesătura întregii problematice a cinematografului. Nu depistarea cauzelor ne preocupă în rîndurile de față; una, totuși, se cuvine a fi amintită și anume, eliberarea cinematografului de obsesia unor boli ale tineretii, printre acestea aflîndu-se și literaturizarea sau teatralizarea dialogului absorbit, astăzi, în creațiile de valoare, în masa filmului.

Iată însă că, în ceea ce ne privește, obsesia sus-numită nu ne părăsește și prin asta nu vreau să spun că o eventuală liniștire a spiritelor în materie de «cum se vorbește în filmele noastre» ar însemna, ipso facto, un indiciu al atingerii treptei de sus a maturității. Cred, însă, că întîrzierea în stadiul reproșurilor nedisociate, de tipul «dialogurile sînt artificiale, prețioase, teatrale, oamenii nu vorbesc așa», rele pe care mai tot cronicarul care se respectă le aruncă în obrazul cineastului, poate să pară un semn al unei anumite paupertăți critice. Mi se pare de datoria noastră să aplecăm urechea la ceea ce spun filmele noastre, dar și la cum spun; cinematograful erei actuale merită efortul de a-i numi păcatele, în materie de dialoguri, cu termeni mai nuanțați decît «nefirești, livrești», iar pentru merite se cuvine să găsim un înlocuitor al «naturalului». Fericită trebuie să fie ziua în care se va putea vorbi, în termeni călinescieni, chiar despre «un natural al livrescului». În sfîrșit, dacă este limpede că încă ne mai războim cu dialogurile filmelor noastre, este tot atât de cert că armele ar trebui, din cînd în cînd, revizuite. Fără intenția alcătuirii unui «inventar de probleme» (în marea sa dragoste de ordine, bunul nostru profesor Suciianu clasa vreo 26 de moduri de a vorbi pe ecran), mi se pare că unele tendințe, și cele încercate cu electricitate pozitivă și cele cu negativă, sînt destul de ușor de detectat. La întrebarea (eventuală), dacă la ora actuală dialogurile filmelor sună mai bine sau mai rău decît acum cîțiva ani, aș răspunde că sună **mai adecvat**, că se aude mai clar glasul supunerii la obiect, la obiectul filmului în întregul său, la obiectul imaginii. Raportul dintre cuvînt și imagine nu este unul de «care pe care», ci unul de mîlădioasă subordonare și susținere reciprocă. Personajele din **Sepembrie** nu pot vorbi ca eroii filmelor cu care ne-a obișnuit Malvina Urșianu. Primele folosesc vorbele ca pe niște instrumente de tatonare, de cunoaștere, cele din **Gioconda fără suris** ori **Trecătoarele iubiri** închid în cuvinte o viață de om, existențe consumate, de aceea și replicile lor au acuitatea dureroasă dar și orgolioasă a «polițelor» plătite peste ani, a comunicărilor imposibile. Am ales aceste două exemple, aduse din două extreme diferite, pentru că autoa-

rei **Trecătoarelor iubiri** i s-a reproșat, uneori, o anumită «prețiozitate» a vorbirii eroilor săi, neînțelegîndu-se că aceștia nu pot fi desprinși și «ascultați» în afara universului propus de cineaștă.

Cei mai mulți dintre autorii noștri de filme (mă gîndesc și la regizori, și la scenariști, cu atât mai mult cu cît în ultimul am avut prilejul să citesc mai toate scenariile propuse producției), stăruie în a lăsa pe seama părților vorbite ale filmului întreaga căraușie, toate sarcinile ducerii mai departe a acțiunii. «Căraușia», pînă la un anumit punct, este normală, atîta timp cît în spatele vorbelor nu cad poveri peste puterile lor, cît nu se apelează la cuvinte pentru a rezolva sarcini ce nu le stă în putință. Sentimentul, atît de trist și exprimat prin «se vorbește prea mult» nu se ivește, obligatoriu, acolo unde se vorbește foarte mult, ci acolo unde cuvintele, ca să zic așa, nu-și văd capul de treabă, multă și inutilă, iar imaginea lîncezește.

Altfel necesitatea mult invocată de unii a reducerii, cu orice preț, a cantității de material lingvistic, a «vorbitei puțin», mi se pare și acum ca și altădată, o prejudecată. Tăcerea, în sine, chiar o tăcere «ca la cinematograful», nejustificată de legea internă a filmului respectiv, mi se pare tot atît de penibilă ca și sporovăiala fără rost.

Rude bune cu cuvintele-cărauși sînt cele care se vor dezvălui trase de ping-ponguri verbale, cele născute dintr-o secretă și, desigur, necontrolată, nostalgie a scîlpirii, a vervei teatrului, din complexele de inferioritate a cinematografului față de literatură, în general. Există secvențe întregi construite pe principiul mișcării replicilor care se trag de mîna, care se cheamă una pe alta precum mărgelele pe ață și, nu de puține ori, astfel de replici sînt ticluite cu o asemenea grijă pentru încărcătura lor pretins ironică, pretins spirituală, încît după două-trei avalanșe de acest soi, următoarele pot fi perfect ghicite. Întrețerea cu literatura, dorința de a bombarda ecranul cu «des mots» cum ar spune francezul, a fost totdeauna păgubitoare. Nu cad nici în cursa întînsă, iarăși, tot de o prejudecată și anume că — păstrînd termenii consacrați — între «les mots» și «les choses», cinematograful ar trebui, în ultimă instanță, să le aleagă pe acestea din urmă. «Cuvintele» literaturii (prin aceasta înțelegînd și vorbirea străzii) și «lucrurile» cinematografului (ca să operăm cu o reducere enormă) se pot împăca foarte bine, cu condiția găsirii proporției de aur care nu este una și aceeași, ci mereu alta, de la caz la caz.

Uneori această proporție ia forma unei aparente «umilinte» a cuvintelor, recrutate din rîndurile celor nefundamentale, a vorbelor «de toată ziua» — omagiate cîndva de un Rilke — chemate ca, tocmai datorită sfîoșeniei lor, să ascundă prea plinul sentimentelor, să sporească, subtil, intensitatea dramatică. Minunate sînt, uneori, cuvintele aruncate, «ca la întîmplare», dar cuprinzătoare ca o manta ce învăluie stările eroilor. Într-un mai vechi film al nostru, eroina care nu mai găsește, în mod vizibil, nici o punte către bărbatul iubit cîndva, se agată, la un moment dat de un amănunt căzut sub ochi: icoana unui sfînt cu două mîini stîngii! Acel surprinzător și trist, «privește, asta are două mîini stîngi», căzut aparent fără nici o noimă, îmi sună în urechi precum căderea unei lespezi. Mai aproape de zilele noastre, chiar foarte aproape, în filmul de debut al lui Stere Gulea, **larba verde de acasă**, în momentul în care eroului i se povestește ce mai fac oamenii din sat, iar relatarea ajunge la unul, X, om la casa lui, cu copii, protagonistul își exprimă mirarea sau poate admirație, printr-un simplu, «la uite al dracului!» Curajul în fața dialogului fără funcționalitate directă, defalcată secundă cu secundă, în fața investițiilor afective a oricărei alcătuirii verbale ce ține seama de celălalt «glas» al imaginii, curajul de a nu împărți cuvintele dicționarului în expresive și inexpressive, aparține dialecticii cinematografului, ale cărei semne de asimilare trebuie decelate cu atenție, fără prejudecăți.

Magda MIHĂILESCU

25 de fotografii mișcate

în obiectiv: regizorii

De ce «fotografii mișcate»? Din foarte multe motive. Întîi, să zicem, pentru că însuși cinematograful ce este altceva el decît o fotografie mișcată? Apoi, pentru că multe din portretele regizorale pe care le încercăm în aceste pagini sînt prinse «în mers», în plină mișcare a creatorilor fotografiati, unii la început de drum, alții în miez de carieră, alții către zenit, dar mereu încăutarea unui orizont nou în această întinsă lume a filmului, în care fiecare liman de perspectivă înseamnă de fapt o zare nouă, un alt început. «Fotografii mișcate», pentru că însuși «aparaturile de filmat» al cronicarului a mai tremurat din cînd în cînd la declanșarea fotografiei, sau a înregistrat realitățile dintr-un unghi prea subiectiv sau... prea obiectiv, voalînd sau «arzînd» imaginea. «Fotografii mișcate», în sfîrșit, pentru că timpul la rîndu-i schimbă adesea destinul judecăților de valoare. În paginile ce urmează, deci, am strîns 25 de fotografii mișcate. Regizori care au fost, care sînt și care vor fi. Regizori care au lăsat, lasă și vor lăsa o urmă în cinematografia noastră. Nu i-am așezat în pagină nici după criterii valorice, nici într-o ordine de preferință, nici «pe generații», nici pe genuri, pe stiluri sau pe... sexe, nici... în ordine alfabetică, ci într-o cronologie relativă a celor mai durabile urme. Prin forța lucrurilor, am lăsat la o parte un teanc de «fotografii», nu numai dintre cele mult prea mișcate pentru a spune ceva, dar și dintre acelea destul de clare, dar timpul și spațiul, deși sînt și ele, în ultimă instanță, niște fotografii mișcate, nu se prea dilată decît în filme. Las, așadar, pe seama dumneavoastră, ierarhizările și clasificările, repararea omisiunilor și chiar subtitlurile de fotografii, pentru ca adevărata fotografie din acest grupaj, aceea a filmului românesc contemporan, să fie cît mai artistic fidelă realității.

Călin CĂLIMAN

Părintele spiritual

«Era cea mai înaltă instanță intelectuală a noastră, a cineaștilor, prima noastră conștiință estetică. Noblețea și strălucirea ei o transfigurau într-o conștiință-criteriu» s-a spus, cu atît de frumoasă îndreptățire, la dispariția prematură a celui care a fost și a rămas — prin filmele sale, prin cărțile sale, prin exemplul său de artist-cetățean, de om și de pedagog — **Victor Iliu**. Se împlinesc, în această toamnă, zece ani de la plecarea sa dintre noi. Dar cît de în noi îi simțim puterea creatoare, imbinare atît de specială a unui gust artistic desăvîrșit cu un spirit științific de rară rigoare și vigoare! A debutat într-un timp cinematografic nu îndeauns de prielnic artei adevărate, dar încă din acei ani a lăsat un documentar devenit clasic, de permanentă referință, **Scrisoarea lui Ion Marin către Scinteia**, și a colaborat la cîteva filme de lung-metraj necesare, demonstrativ necesare, cum ar fi **Mitrea**

Cocor, sau înregistrarea pe peliculă a unei mari montări teatrale, **O scrisoare pierdută** la Național, cu marii actori ai timpului. A venit, apoi, **Moara cu noroc**, rămas — peste mai bine de două decenii — printre cele mai prestigioase ecranizări din noua cinematografie românească, film care va rămîne întotdeauna la baza unei școli naționale. Atmosferă și descripție socială, caractere puternice și adevăr psihologic, ritm și tensiune, desăvîrșiri plastice (să nu-l uităm nici pe operatorul de excepție Ovidiu Gologan), pe scurt, o concepție cinematografică dusă pînă la ultimele consecințe ale demersului artistic. **Comoara din Vadul Vechi**, apoi, în filmografia regizorului: o secetă dură, necrutătoare, cu arderi fizice, prin care autorul sintetiza seceta unei lumi revoluate, anacronice, în prag de lume nouă. Sînt filmele-etalon, ale unei conștiințe-etalon, cu drept de cetate în filmul românesc...



«A fost cea mai înaltă instanță intelectuală a cineaștilor» (Victor Iliu)



Cronicar
al
epocii sale
(Paul
Călinescu)

O filmografie cu titlu de jalon

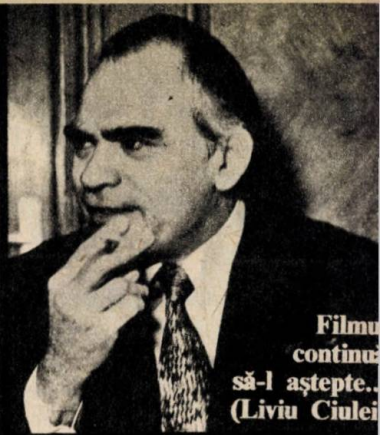
Ne vom întoarce mereu cu gând frumos spre **Răsună valea**, filmul vechi de aproape trei decenii al lui **Paul Călinescu**, care marca un început de nouă eră cinematografică în istoria filmului național. Îl vom revedea întotdeauna cu plăcere și bucurie, pentru că acest film al începuturilor a păstrat în el sunetul inconfundabil al unui timp. Cîte filme de actualitate au această prețioasă calitate de document al unei epoci? Oricum, nu foarte multe, doar acelea pentru care actualitatea n-a fost doar o foaie de calendar la zi, ci o chestiune de fond. Filmul lui Paul Călinescu face parte, sigur, dintre ele, și, revăzându-l azi, nu se poate să nu te captiveze patosul revoluționar și sugestia documentară a imaginii, chiar dacă ai în față mesagerul unui timp artistic revolut. Cînd realiza **Răsună valea**, Paul Călinescu avea la activ experiența unui întreg șir de scurt-metraje documentare (printre care încă impresionantul **Tara Moșilor**, care obținea un important premiu internațional la Veneția — da, la exigentul festival venețian — în 1938!). În filmografia sa a urmat **Desfășurarea**, alt film de referință, prospectare realistă a satului românesc de ieri, cu sevă portretistică din scrisul viguros al lui Marin Preda. O comedie satirică (printre puținele ale cinematografiei noastre!) ca **Pe răspunderea mea**, o ecranizare ca **Porto-Franco** (după „Europolis”-ul lui Jean Bart), o altă ecranizare ca **Titanic Vals** (după Tudor Mușatescu) care ne-a lăsat unul dintre cele mai convingătoare roluri cinematografice ale lui Birlic — iată «pionii» unei filmografii cu titlu de jalon în filmul românesc.

„Meșterul“

«Meșterul» **Jean Georgescu** ne privește mereu surizător și tânăr, cu o carieră cinematografică de peste cinci decenii la activ, și în zîmbetul său mereu tânăr îi citim scripirea de gând care a dat, cîndva, cinematografilor noastre, capodopera numită **O noapte furtunoasă**. S-au apropiat și alți regi-zori de Caragiale, depărtîndu-se mereu; filmul lui Jean Georgescu — de la premiera căruia au trecut 35 de ani — ecranizare captivantă și fermecătoare, rămîne nedetronat în fruntea ecranizărilor după opera marelui scriitor, ca un model și ca un permanent îndemn. Cu excelența sa echipă de actori (Alexandru Giugaru și Florica Demian, Radu Beligan și Maria Maximilian, ca să numim doar cîțiva), regizorul a mers cu instinct sigur spre inima comediei caragialeene, prinzîndu-i în imagine fibrele cele mai fine, sugestiile ascunse, aerul cel adevărat. A revenit, peste ani, la Caragiale, în **Mofturi 1900**, dovedindu-și, în continuare, autoritatea în materie. Dar creația sa, toată, de la **Milionar pentru o zi** (1924) la **Pantofiorul Cenușăresei** (1969), este încărcată de farmec, de fior și poezie, de spirit și lumină. N-ai vrea, oare, să revedeți, într-o seară la televizor, **Visul unei nopți de iarnă**? Nu-și păstrează oare, intactă — peste ani — verva, o comedie satirică precum **Directorul nostru**? Nu este oare, un întreg univers în **Lanterna cu amintiri** a maestrului? De aproape zece ani, Jean Georgescu, mereu surizător și tânăr, ne povestește cu talent inconfundabil, scenariu după scenariu, dar n-a mai făcut nici un film. Este nu numai marele nostru regret, ci și vina «noastră» (hai să zicem, totuși, a producătorilor) față de cel mai reprezentativ autor de comedie al filmului românesc. Și față de posteritate.



Cel
mai
reprezentativ
autor
de comedii
(Jean Georgescu)



Filmul
continuă
să-l aștepte..
(Liviu Ciulei)

Un mare cineast de care avem mare nevoie

Ca regizor de film aproape că i-am uitat «fața». E o eroare. Dacă ar fi să ne amintim doar ceea ce înseamnă regizorul **Liviu Ciulei** pentru cinematografia românească, **Erupția**, **Valurile Dunării** și **Pădurea spînzuraților**. A însemnat, deci, cu două (chiar două) decenii în urmă debutul în zona atît de aridă pe atunci (deși... vulcanică) a filmului de actualitate, cu un conflict de actualitate rămas «în picioare» (mare lucru acesta!), cu un exemplar respect pentru realitate; a însemnat apoi una dintre cele mai reprezentative secvențe cinematografice inspirate din epoca de la hotăr de ere sociale a lui August 1944, un film care izbutea performanța rară de a «prinde» destinul unor lumi prin destinul unor oameni; o ecranizare de răsunet internațional, apoi, deloc întîmplător, distinsă cu importantul premiu de regie al festivalului de la Cannes, un film care, îndeosebi prin efortul de sinteză filozofico-istoric și prin virtuțile compoziționale, marchează un jalon fundamental în seria ecranizărilor de primă valoare din literatura națională. **Erupția**, **Valurile Dunării**, **Pădurea spînzuraților**: ajunge, cum spuneam, să ne gîndim la ceea ce a oferit regizorul cinematografilor noastre în cei 5—6 ani de trudă pe platouri. Dar gîndul ne poartă mai ales spre ceea ce ar fi putut însemna Liviu Ciulei pentru filmul românesc, spre ceea ce poate însemna în continuare. Cinematografia noastră are nevoie de oxigenul spiritului creator. Să ne reamintim «prînzul dinaintea execuției» din **Pădurea spînzuraților**, secvență de-a dreptul fascinantă. Cîte asemenea secvențe-simbol a strîns, pe toată durata sa, filmul românesc?

Autoare a unui cinematograf total

Parcimonioasă și exigentă față de sine, față de filmele menite să-i reprezinte crezul artistic, regizoarea a oferit spectatorilor în zece ani numai trei filme, dar fiecare în parte și toate la un loc, prin mesajul lor moral-estetic contribuie explicit la definirea unui portret cinematografic cu sigure virtuți culturale și cu pregnante contururi filozofice și analitice. Deși a ajuns la cinematograf prin medierea unui regizor cu neastîmpăr de viață (a debutat ca asistentă a maestrului Jean Georgescu), filmele **Malvinei Urșianu** se circumscriu într-o zodie literară, sau, mai exact, vin dinspre literatură și merg spre literatură, cu cinematograful în ele. Fapt foarte explicabil. Regizoarea practică un «cinematograf de autor», adică se exprimă pe sine încă din faza înscrierii pe fire narrative, la capătul unei elaborări minuțioase, a unor experiențe de viață; literatura filmelor îi aparține, psihologia personajelor îi este familiară, astfel încît cinematograful practicat o reprezintă, se poate spune, în tot, ca fel de a vedea viața, ca fel de a vedea literatura, ca fel de a vedea cinematograful. Mai mult: ca fel de a se vedea pe sine. Așa s-au petrecut lucrurile în filmul de debut **Gioconda fără suris** al căruui personaj titular e interpretat de Silvia Popovici, o actriță desăvîrșită, de care regizoarea nu s-a îndepărtat niciodată. Așa s-au petrecut lucrurile în **Serata**, unde acțiunea a fost investită cu pregnante sensuri simbolice. Așa s-au petrecut lucrurile cu **Trecătoarele iubiri**, film peste realitățile căruia planează sentimentul covârșitor al dorului și iubirii de țară. Trei filme deci, diferite tematic, dar unitare stilistic și cu o aceeași pecete regizorală.



A fi
credincioasă
însuși
(Malvina
Urșianu)

Un
pronunțat
«simț
al
vieții»
(Manole
Marcus)

Puterea și adevărul unei vocații realiste

Puține filme de scurt metraj, realizate în anii de studenție, își păstrează forța de percuție emoțională prin timp cum o face, după (aproape) un sfert de veac **La mere**, care lansa în 1955 un «tandem» regizoral (Manole Marcus și Iulian Mihu), reconfirmat ca atare într-un alt film de excepție al epocii, **Viața nu iartă**, de un realism poetic acaparant. Cei doi regizori au urmat, apoi, drumuri de creație diferite. **Manole Marcus** și-a consolidat, în timp, vocația realistă. **Străzile au amintiri** și **Cartierul Veseliei** au anunțat un bun creator de atmosferă, cu pronunțat «simț al vieții» în reconstituirea unor medii sociale și psihologice. **Canarul și viscolul** a fost o bătaie de aripă a metaforei pe un fond de realism aspru, rece, înghețat. **Zodia fecioarei** a fost o trimitere spre mit, pe un fond de dur realism psihologic. Realismul său meditativ a izbucnit cu forță în **Puterea și Adevărul**, film cu valoare emblematică în cinematografia noastră, date fiind îndeosebi calitățile demersului politic. Colaborarea cu scriitori de primă mărime ai cinematografului i-a jalonat creația: după Ioan Grigorescu și Mihnea Gheorghiu a devenit «pur-tătorul de cuvînt» în imagini al lui Titus Popovici. **Puterea și Adevărul**, film puternic prin adevărurile sale despre epoca devenirii noastre socialiste și adevărat prin puterea sa de convingere, a însemnat pentru cinematograful românesc un moment de potențare a conștiinței de sine. Creațiile ulterioare ale regizorului, cele din serialul «mînilor curate» (**Conspirația**, **Departee de Tipperary**, **Capcana**) și **Actorul și sălbaticii**, cu creația de neuitat a lui Toma Caragiu, au fost la rîndu-le impregnate de acuzate sensuri politice.

Marele singuratic

«Șocul» filmelor lui **Iulian Mihu** este determinat de o inteligentă vie, robustă, de incontestabilă sa vocație polemică, de un dezvoltat spirit creator, care iese uneori din cadrul dat, oferind — dincolo de ceea ce poate oferi un film sau altul, un subiect sau altul — «spectaculul» proprii sale personalități regizorale. A sclipit de la debut, în colaborarea cu Manole Marcus din **La mere** și, apoi, din **Viața nu iartă**; știindu-l cum este azi, îl depistezi ușor, acolo, în filmele respective, îi poți descoperi pecetea, exercițiile de stil. În **Procesul alb** își desfășura liber (pe romanul «Șoseaua Nordului») simțul epic de o factură specială, cu juxtapuneri de acțiune aparent lipsite de cursivitate dar cu intime legături de idei. Lectura personală a romanului «Enigma Otiliei» a prilejuit un **Felix și Otilia** memorabil, șocant — firește — pentru unii, dar cu sigure virtuți cinematografice în translația unei literaturi care va rămîne întotdeauna o «piatră de incercare» pentru cinești... După ecranizările — mai exact — adaptările personale — din Alexandru Sahia și Horia Lovinescu, Eugen Barbu și G. Călinescu, filmografia lui Iulian Mihu (care se dovedește, iată, în primul rînd, un interpret al literaturii) cuprinde, mai aproape de noi, «traduceri» cinematografice din Laurențiu Fulga și Marin Preda, adică **Alexandra și infernul** și — respectiv — **Marele singuratic**. Din nou, regizorul a șocat. Dincolo însă de tribulațiile onirice din primul film și de verbiozitatea celui de al doilea, au, aceste filme, și îndeosebi **Marele singuratic**, o «sevă» cinematografică pe care timpul nu se poate să nu o sedimenteze.



O
vocație
polemică
(Iulian
Mihu)



A și
să te adresezi
copiilor
de toate vîrstele
(Elisabeta Bostan)

O veșnică tinerețe fără bătrînețe

După **Puștiul și Năică**, în diferite și ingenioase ipostaze, regizoarea și-a găsit un drum aparte în filmul românesc, ieșind cu perseverență în împlinirea spectatorilor copii. Nu este o întreprindere ușoară aceasta, ba dimpotrivă, a face bune filme cu și pentru copii este o muncă dintre cele mai aspre, care solicită eforturi intense și complicate de diferite naturi, nu cel de pe urmă fiind îndrumarea unor distribuții masive de copilandri, pentru care filmul exercită, firește, o atracție specială, dar care, fără un regizor atent și competent, nu se pot nicicum juca (spornic) de-a filmul așa cum se joacă de-a hoții și varștii sau de-a fotbalul pe maidan. **Elisabeta Bostan** a dovedit că are vocație pentru cinematograful destinat vîrstei fragede, și poate că cel mai bun argument în acest sens este faptul că peliculele sale nu lasă să se simtă de fel chinul elaborării. A apelat la povești binecunoscute, de la **Amintiri din copilărie** la **Tinerete fără bătrînețe**, dar măsura înzestrării sale s-a făcut mai bine simțită nu în zona de influență a unor modele clasice (cu efect citeodată timorant), ci în poveștile intrucitivă pretextuale, gen **Veronica** și **Veronica se întoarce**, unde fantezia și capacitatea de invenție regizorală s-au simțit mai în largul lor, plutind ca niște baloane viu colorate peste acțiunea cu tînci, greierași, șorice și motani. Reprezentativ pentru un drum de creație consecvent și ascendent este cel mai recent film al Elisabetei Bostan, **Mama**. «Capra cu trei iezi» care a servit ca punct de plecare a rămas un punct de plecare îndepărtat, ca o lumină în zare, și filmul a devenit o explozie de exuberanță, de voieșie, de culoare, de ritm, de bună dispoziție. Un film pentru copii? Desigur. Dar pentru copiii de toate vîrstele.

Mereu aceeași poftă de cinema

Omulețul lui **Gopo** s-a făcut de mult om mare și a făcut înconjurul lumii, împreună cu **Scurta lui istorie**, și cu toate istoriile desenate care au urmat, istorii în care regizorul și-a exprimat atît de bine, atît de concis și elocvent talentul, forța imaginativă și pofta de cinematograf. Dar pofta de cinematograf a lui **Gopo** s-a dovedit mult mai mare și scurt-metrajele sale cu omuleți desenați și «palme de aur» au fost lăsate (e drept, nu pentru todeauna) de o parte, alături de povestioarele cu oameni adevărați care i-au însoțit, printre desene, anii debutului (**Fetița mîcinoasă**, **O poveste ca-n basme**); lung-metrajul cu actori i-a polarizat în continuare, magnetic, creația. Erau destule premise, în primii ani al deceniului șapte, ca filmul românesc să «dea lovitură» pe teritoriile comediei cinematografice, **Gopo** însuși era o garanție. A oferit spectatorilor, atunci, **S-a furat o bombă**. Cu cită bucurie vedem și astăzi secvențe din acest film cu gaguri unori în cascadă și cu norisori cocheti de poezie. Cîteva secvențe antologice anunțau un stil inconfundabil. A urmat **Pași spre lună**. Din nou mici bijuterii cinematografice, clipe de reală desfătare artistică, dar capodopera promisă întârzie. A urmat **De-aș fi...** **Harap Alb**: basmul clasic adus în retorta fanteziei lui **Gopo**, reinterpretat și tratat cu explozii de ritm și de culoare. A urmat **Faust XX**: mitul clasic adus în aceeași retortă și tratat... mai mult sau mai puțin mefistofelic. Au urmat... Lăsînd la o parte orice intenții inventaristice și exhaustive, ar fi de notat că în creația lui **Gopo** a existat și o pauză, destul de lungă. Liniștea aceea surdă dinaintea furtunilor? După o destul de lungă absență, **Gopo** a revenit pe ecrane cu aceeași poftă de cinema, cu **Comedia fantastică** și **Povestea dragostei**, a revenit cu unelte cinematografice perfecționate, cu gînd la fel de tînr, și-a adus aminte și de uneltele sale dintii (poate de aceea ne-a bucurat în mod special **Povestea dragostei**)

Un stil inconfundabil (Gopo)



O pasiune
constantă:
actualitatea
(Andrei
Blaier)

Un poet al prezentului

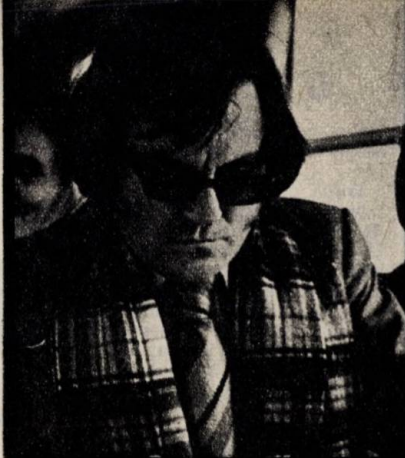
Îndeosebi prin **Diminețile unui băiat cuminte** și **Apoi s-a născut legenda**, **Andrei Blaier** s-a afirmat ca un cineast cu vocația actualității. Pe acest teritoriu al filmului inspirat de realități contemporane, **Andrei Blaier** s-a simțit mereu «acasă», și-a rostit cu limpezime gîndul, și-a formulat răspicat principalele opțiuni civice și artistice. Se poate afirma că povestea de viață a lui **Vive din Diminețile unui băiat cuminte** — prin tonurile ei de viață — a dat un impuls creației de film cu temă contemporană în ansamblul ei. Regizorul fusese atras și în filme anterioare de ritmurile actualității, în (cam melodramaticul) **A fost prietenul meu**, sau în (austerul) **Casa neterminată**. Aceste acumulări l-au condus spre un film cu ample desfășurări psihologice și cu însemnate virtuți civice și artistice ca **Ilustrate cu flori de cîmp**. Un pronunțat simț cetățenesc, o luciditate angajată sînt atribute primordiale ale creației sale, dublate de o atentă observație de viață, evidentă pe tot parcursul filmografiei sale, începută, cîndva, demult, cu **Ora H** (film — mai puțin pretentios — realizat în colaborare) și ajunsă la **Trepte pe cer** și **Urgia** (acesta din urmă, de asemenea în colaborare, cu regizorul-operator de mare talent Iosif Demian). Regizorul și-a deschis mereu evantaiul preocupărilor, ajungînd la acest din urmă film, inspirat de proza lui **Fl. N. Năstase**, după ce a parcurs și calea altor ecranizări. **Pădurea pierdută** după **Mihnea Gheorghiu** și **Prin cenușa imperiului**, film de un realism poetic nu o dată acaparant, inspirat din literatura lui **Zaharia Stancu**. Dar pasiunea lui constantă a rămas filmul de actualitate, și această consecvență căutare a unor adevăruri de viață inspirate de realitățile prezentului poate fi considerată o trăsătură definitorie a traiectoriei sale creatoare. Cu deschideri spre simbol sau cu trimiteri directe la viața de fiecare zi, așa cum este ea, **Andrei Blaier**, este, în primul rînd, un poet în imagini al prezentului

Regizorul celor mai spectaculoase salturi

Regizor al unor experiențe de creație foarte diverse, **Sergiu Nicolaescu** este autorul celor mai spectaculoase salturi — peste timp, peste spații, peste tehnici — din cinematografia românească. A debutat cu scurt-metraje tehnice, experimentale, care l-au condus direct spre metafore foarte spectaculoase. A sărit pe neașteptate în istoria îndepărtată a anilor formării poporului român și de acolo în... Ontario, a evocat biografia istorice, de primă mărime sau a trecut cu bine (ba chiar cu «foarte bine») testul dramei psihologice, a ajuns la un moment dat, nu se putea să nu ajungă, pe teritorii de actualitate, și s-a stabilit, pentru o anumită perioadă, în lumea polițierului cu implicații politice și etice. Pentru cel care a realizat, deopotrivă **Memoria trandafirului** și **Dacii**, **Mihai Vițeazul** și **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte**, **Zile fierbinți** și **Osinda**, **Accident** și **Pentru patrie**, înscrierea într-o perspectivă mai lungă pe orbita filmului polițist, petrecută de la **Cu miinile curate** încoace (pe subiecte scrise de autori diferiți și inspirate din epoci diferite) echivalează cu o opțiune. S-o recunoaștem: expresia cinematografică mereu directă, deschisă și decisă a regizorului conduce aproape inevitabil spre un gen cinematografic direct, deschis și decis ca acela al polițierului. Să mai adăugăm câteva din calitățile incontestabile ale filmelor sale: dinamism și ritm, clipe de suspens, pasaje spectaculoase, pete de culoare, performanțe cascadoricești, clipe de deslindere, abur de lirism. **Sergiu Nicolaescu** și-a luat foarte în serios rolul de poet al «incoruptibililor», și îl prinde bine această ipostază. Cronicarul, însă, răsfoind încă odată paginile filmografiei sale prolifice (nu cred că mă înșel: ne aflăm în fața unuia dintre cei mai prolifici regizori, care și-a asumat — în paranteză fie spus — și importante misiuni actoricești în filmele sale și chiar în ale altora), cronicarul întirzie o clipă mai mult asupra unui film lansat cu mai puțină vlivă, dar care a relevat o «față ascunsă» a regizorului, ce se cuvine, credem, arătată în continuare. Filmului i s-a spus **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte...**



Regizor,
scenarist,
actor
(Sergiu Nicolaescu)



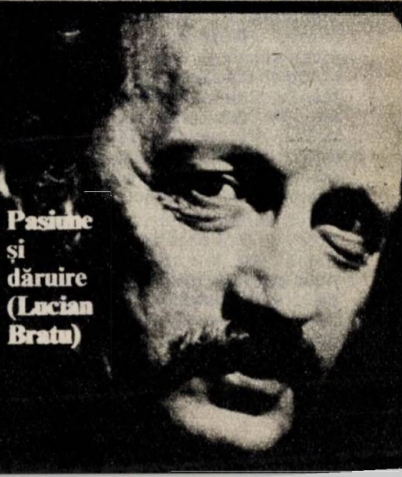
O mare priză la public
(Geo Saizescu)

Un haz valid și valabil

Am simțit în **Geo Saizescu**, un regizor cu vocație comică. Poate că faptul s-a petrecut încă de la debutul său, cu scurt-metrajul **Doi vecini**, de la a cărui premieră au trecut două decenii. I-am simțit harul printre personajele din **Un suris în plină vară**, care își aruncau peste gard, ca «doi vecini», replicile de haz curat, antrenant, ale lui D.R. Popescu. Revelația s-a conturat după ce am văzut **Balul de simăbătă seara**, unde și «revelația» **Sebastian Papaiani** și-a accentuat contururile, pe genul umorului tonic practicat de regizor. Cert este că una peste alta, toate aceste trimiteri spre pagini de haz valid și valabil au născut speranța unui **Păcălă** de zile mari. **Păcălă** a venit printre noi (deși s-a lăsat cam mulțimos așteptat), cu **Păcălița** lui; filmul lui **Geo Saizescu**, a strâns milioane și milioane de spectatori. Ne-am bucurat să întâlnim în el un abur de baladă, crîmpele de poezie, care au adăugat tonuri noi pe paleta sa regizorală, chiar dacă povestea unui personaj atât de rezonant în conștiința publicului ar fi meritat un «film de excepție». Între timp, **Geo Saizescu** a mai făcut o comedie dez-lănțuită, **Astă seară dansăm în familie**, tulburată doar de norșorii unor situații de viață cam debile, și după mai vechiul **Dragoste la zero grade** (la munte) a oferit spectatorilor dragostea la temperatura litoralului, o dragoste numită **Eu, tu și Ovidiu**. Regizorul știe să-și asigure succesul de public — printre altele — reunind în distribuții actori cu «priză totală», de la **Dem Rădulescu** la **Jean Constantin**. Așteptăm, în continuare, comedile pe care ni le datorează talentul său, care știe să fie efervescent și tonic.

Seriozitatea demersului cultural

Creația regizorului **Lucian Bratu** este, în felul ei, paradoxală. Filmul de debut (datat 1960) era un polițier, **Secretul cifrului**, din zodia strictă a «filmelor de acțiune», gen pe care regizorul n-avea să-l mai abordeze niciodată. Cu **Tudor**, **Lucian Bratu** inaugura, practic, epopeea cinematografică națională, și o făcea printr-o operă de maturitate, evocarea eroului din **Vladimiri** rămînînd pînă azi una dintre puținele creații istorice care n-au căzut pe panta unui spectaculos de circumstanță; dar nici pe aceste teritorii regizorul n-a perseverat. A încercat drama psihologică — cu accente naturaliste! — în **Sărutul**. Ajuns pe teritoriu strict contemporan, a dat acel controversat **Un film cu o fată fermecătoare**, film ironico-poetic (n-avea să mai fie niciodată ironico-poetic) cu finalități etice. Și de-abia la ultimele sale două filme, **Drum în penumbră** și **Orașul văzut de sus**, putem stabili «relații de comunicare», dar — să notăm — aceste două filme nu au rădăcini în creația anterioară. Să tragem concluzia că pentru **Lucian Bratu** cinematograful reîncepe cu fiecare nou film? Nu e lipsită de realism această constatare, dar mai important mi se pare altceva: filmele lui **Lucian Bratu** au un numitor comun, «marca» lor fiind remarcabilă ținută culturală, densitatea ideii. Chiar un film polițist ca **Secretul cifrului** este mai mult și altceva decît un simplu film polițist: autorul a portretizat cu nerv epoca, conferind durată peliculei sale. Oare nu seriozitatea demersului cultural face ca **Tudor** să iasă din zona unor simplisme și irelevante reconstituirii arheologice? **Drum în penumbră** propune unul dintre cele mai frumoase portrete feminine ale filmului românesc, scriind pe peliculă ca și **Orașul văzut de sus** (cu o aceeași interpretă de excepție, **Margareta Pogonat**), revelatoare biografii contemporane. Forța culturală a cinematografului practicat de **Lucian Bratu** este o dimensiune definitorie. În rest, mai sînt pasiune, dăruire și talent. Cam atât.



Pasiune
și dăruire
(Lucian Bratu)



**Garanția
unei fertile
experiențe
(Virgil
Calotescu)**

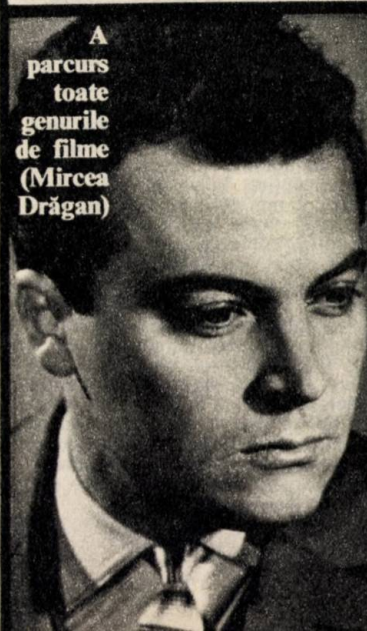
De sorginte documentaristă

Poate că **Virgil Calotescu** nu și-a găsit, încă, făgașul «cel adevărat» în cinematografia noastră. Anunța, de la debutul său în lungmetraj (asta se petrecea prin 1965, cu **Camera albă**), un cercetător destul de exact al realității contemporane, fapt confirmat relativ repede, în **Subteranul** — care a rămas, cred, cel mai bun film al său — unde o temă de actualitate din lumea petroliștilor devenea acută dezbateră etică, fiind investită, deopotrivă, cu sensuri metaforice, vizind îndeosebi «subteranele» conștiinței. Dar a urmat, apoi, evaziv, **Războiul domnițelor**, film sinonim cu un abandon. Regizorul și-a reluat, peste timp, investigațiile contemporane, încercând să-și valorifice experiența, încercând să-și revalorifice experiența prețioasă acumulată ani de zile pe teritoriile filmului documentar, o «școală» deosebit de utilă pentru stabilirea necesarelor relații ale filmului cu viața. Atât în filmele sale cu subiecte inspirate din actualitate — **Dragostea începe vineri** sau **Trei scrisori secrete** — cât și în tratarea unor subiecte de istorie apropiată, diferite ca gen și semnificații — **Mastodontul** și **Acțiunea «Autobuzul»** — regizorul a convins, însă, mai ales atunci când a apelat efectiv la experiența documentaristului. Fiecare din filmele amintite are prețioase «cliche de viață». Dar niciunul (și, fapt paradoxal, îndeosebi acelea pe teme de actualitate) nu este scutit de secvențe vizibil «confectionate», care strică unitatea ansamblului. De câte ori n-a abandonat rigorile investigației realiste, el a oferit filmului românesc garanția unei fertile experiențe de creație, garanția unui neostentat entuziasm pentru cauza filmului de actualitate.

O filmografie amplă...

După douăzeci de ani de activitate cinematografică, între **Dincolo de brazi** și **Aurel Vlaicu**, **Mircea Drăgan** are un palmares divers din toate punctele de vedere, cu roci durabile, dar și cu zone erodabile (și erodate), cu clipe de artă dar și cu abandonuri de exigență. Marele său film rămâne **Setea**, una dintre creațiile sale de început, care prindea în imagini de concentrație realistă o lume, universul social și psihologic al începutului de lume nouă, și care a rămas — peste timp — pagină de nădejde a filmului național. A traversat, în cele două decenii de film, epoci și genuri multiple. L-a atras istoria mișcării muncitorești sintetizând în imaginile cu ritm de epopee din **Lupeni '29** și cu forță de simbol din **Golgota** un timp de jertfe și de luptă. L-a atras istoria îndepărtată cu zăngănit de armuri și de arme în **Columna**. De la **Neamul Șolmăreștilor** la **Frații Jderi** și **Ștefan cel Mare**, a încercat, consecvent, să se apropie de proza sadoveniană, dar a rămas adeseori la suprafețele ei, fără să-și prindă în imagini fiorul și savoare din adânc. A ajuns relativ târziu la filmul de actualitate (după experiența de gust îndoiește a **B.D.**-urilor în acțiune, în alertă, la munte și la mare) într-o peliculă cu momente de reală tensiune, **Explozia**, dar actualitatea în filmele sale (cum s-a dovedit, explicit, în **Culbul salamandrelor**) a rămas cu precădere pretext de acțiune, mai mult sau mai puțin spectaculoasă. O creație cinematografică amplă deci, cu piese de rezistență, dar și contradictorie, paradoxală poate pentru un regizor riguros, care și-a confirmat doar parțial forța realistă din **Setea**. **Aurel Vlaicu** stă, din păcate, măturie... o măturie tristă și goală.

**A
parcurs
toate
genurile
de filme
(Mircea
Drăgan)**



**Un timbru
personal
în filmul
românesc
(Savel
Stîopul)**

Regizorul marilor promisiuni

Cu o experiență fructuoasă de documentarist, **Savel Stîopul** debuta în lung metraj artistic cu **Aproape de soare**, apropiindu-se de incandescența cuptoarelor dintr-un mare combinat siderurgic, reconstituind pe ecran cu multă veridicitate procesul de muncă desfășurat la temperaturi înalte, dar lăsând povestea propriu-zisă în spațiul destul de reci, insuficient de convingătoare. «Revelația» **Savel Stîopul** s-a numit **Anotimpuri**, un film de scheciuri mergând pe firul unor diferite vârste umane, cu o memorabilă secvență a anotimpului dinspre apus, cu o ingenioasă secvență a anotimpului tînăr; căutările stilistice ale regizorului au dat roade, expresivitate cadrelor și virtuți imagistice făcând să se vorbească — pe bună dreptate — despre o personalitate artistică. De-a lungul anilor, apoi, regizorul a confirmat doar parțial. A mai făcut un film frumos, realist-poetic, despre vîrsta opțiunilor de viață, **Ultima noapte a copilăriei**, lăsînd să se simtă disponibilități mari — care au rămas nefructificate — în investigarea psihologiei adolescente, redată cu nerv și intense culori particulare pe ecran. După ani, după mulți ani, a revenit pe teritoriile filmului de actualitate cu implicații psihologice, dar personajele sale se aflau de acum la vîrsta **Ultimelor zile de vară** (frumos «arc peste timp», măcar așa, la nivel de titluri și preocupări). A rămas un spațiu alb între aceste pelicule, umplut cu o improvizare aventuristă (din mai multe puncte de vedere), **Aventuri la Marea Neagră**, a mai urmat o improvizare de factură asemănătoare (dar să nu ne mai amintim chiar toate titlurile) și anii au trecut, au trecut de mult ultimele nopți ale copilăriei, se scurge, iată și ultimele zile de vară. Ceea ce n-au putut șterge anii sînt marile promisiuni anunțate cîndva de regizorul **Savel Stîopul**. Putem spune, așadar, despre acest regizor cu timbru personal în filmul românesc, că este încă regizorul unor mari promisiuni.

Întotdeauna echilibrat

Pe **Mircea Mureșan** l-am ascultat în registre variate de-a lungul anilor. La debutul său (las de o parte scurt-metrajul **Toamna se numără...**), cu mai bine de un deceniu și jumătate în urmă, aducea o tentă nouă pe desenul filmului de actualitate, schițând câteva portrete vii într-un film inegal, **Partea ta de vină**, în care — semn bun — se arăta preocupat de problema responsabilității sociale. În filmografia sa urma creația cea mai reprezentativă, ecranizarea romanului **Răscoala** de Liviu Rebreanu, care a rămas, până astăzi, cea mai izbită operă cinematografică destinată a evoca pe ecran momentul dramatic al răscoalelor țărănești din 1907. Erau, în acest film, virtuți de plasticitate a imaginii care au devenit antologice, și mai era o transcripție filmică esențializată, concisă, a prozel de inspirație, fapt care a facilitat demersul artistic. Împlinindu-l semnificațiile, **Mircea Mureșan** a făcut apoi un pas discutabil pătrunzând pe ringul unei comedii, numită **Knock-out**, trezindu-se... în postura eroului. Și-a revenit repede, întorcându-se pe teritoriile ecranizării clasice, **Baltagul** — chiar dacă verbul sadovenian nu și-a descoperit pe ecran toată savoarea, scrisă și nescrisă — înscriindu-se printre creațiile sale de frunte, descoperindu-i (sau, mai exact, confirmându-i) simțul epic. În **Asediul** și-a măriturisit alte calități — îndeosebi în crearea suspensului — validate, frumos, în **La porțile albastre ale orașului** și de cel mai recent film al său, **Împuscături sub clar de lună**. Între timp, s-a apropiat cu respect de **Bariera** lui Teodor Mazilu, portretizând o epocă mai puțin cercetată până atunci. Și tot între timp, și-a consacrat niște ani unui serial de televiziune după **Toate pinzele sus** de Radu Tudoran, pornind cu goeleta **„Speranța”** pe mările lumii. Filmul — nu lipsit de calități — ar fi meritat o soartă mai bună în difuzare. O creație hurducată deci, dar un regizor cu pregnant simț al echilibrului.

Stăpîn pe meserie,
în registre variate
(**Mircea Mureșan**)



Meren
și
entuziast
la
datorie
(**Gheorghe Vitanidis**)

Un spirit lucid, riguros

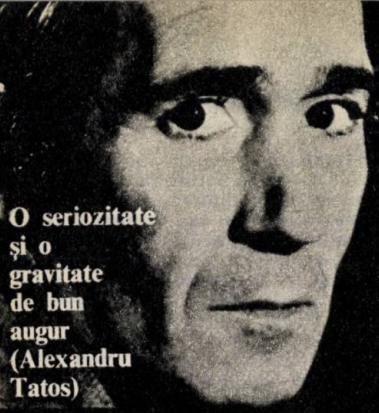
Se vor împlini, nu peste multă vreme, două decenii de la debutul în cinematografie al lui **Gheorghe Vitanidis**, cu **Băieții noștri** (film realizat în colaborare). **Post-restant**, apoi, a atras atenția asupra unor calități regizorale deloc neglijabile, cu atât mai mult cu cît regizorul aborda un gen fără prea multe reușite în timp, să-i zicem, «comedia serioasă», în care se descurca onorabil, cu un exact simț al măsurii pe gama dintre sobru și glumet. La premiera filmului **Gaudeamus igitur** am fost, știu, destul de circumspect (și n-am fost singurul), dar timpul a demonstrat — consemnez aceasta cu spirit autocritic — că filmul respectiv, o împlinire destul de banală cu tineri absolvenți de liceu, a fost o tentativă destul de reușită pe teritoriile filmului de actualitate, propunînd atenției publice câteva personaje și situații cu iz de viață, un conflict cu pronunțate accente etice. Cu **Răutăciosul adolescent**, **Gheorghe Vitanidis** a marcat un salt artistic evident, lăsîndu-ne amintirea unei Irine Petrescu de captivantă forță expresivă. În **Facerea lumii** și-a continuat căutările stilistice, realizînd pagini de atmosferă în ecranizarea romanului omonim de Eugen Barbu, și dovîndu-se atent în prospectarea unor psihologii, în conturarea unor stări conflictuale, definitorii pentru epoca începutului de nouă eră socială. **Ciprian Porumbescu** a reținut atenția unui public numeros, îndeosebi prin valențele emoționale și suflul patriotic al evocării ilustrului înaintaș. Atras în continuare de filmul biografic, ne-a propus, mai recent, și o evocare, **Dimitrie Cantemir**, străbătută de asemenea de suflu patriotic, diluat în continuarea numită **Mușchetarul român**. Incidentul filmografiei sale — pe care nu am parcurs-o exhaustiv — se numește **Casa de la miezul nopții**, un film artificial, care contravine spiritului său lucid și riguros.

0 „speranță” sigură

După o experiență fructuoasă — și utilă — pe teritoriile filmului documentar (cîteva dintre scurt-metrajele sale, **Începuturi** sau **Lungul drum al piinii către casă**, de pildă, înscriindu-se printre valorile sigure ale genului), **Constantin Vaeni** debuta, acum cîteva ani, cu lung-metrajul **Zidul**. Pentru un debutant — și nu numai pentru un debutant — filmul respectiv însemna mult, însemna o sigură stăpînire a mijloacelor de expresie cinematografică, însemna un ridicat coeficient de originalitate, anunța calități filmice (mereu) necesare oricui, cărora li se spune, în viața cea de toate zilele, ritm, tensiune, suspens, atmosferă... Nu numai prin subiectul său insolit (un fapt de viață cu caracter excepțional petrecut în anii luptei ilegale a partidului, și anume experiența singulară a unui tînăr uteciat care, izolat de lumea înconjurătoare, a tipărit zile întregi, săptămîni, un ziar ilegal, făcînd să se audă răspicat cuvîntul partidului), dar și prin virtuțile sale artistice, filmul și-a binemeritat, în anul premierei sale, distincția pentru «opera primă» a Asociației cineaștilor. La al doilea film al său, **Buzduganul cu trei peceți**, realizat după un scenariu dens și interesant al lui Eugen Mandric, **Constantin Vaeni** a făcut pasul mult așteptat în biografia filmelor noastre istorice, de la spectacol spre idee. Reconstituirea epocii lui Mihai Viteazul a fost făcută, de data aceasta, printr-o substanțială dezbateră de idei, în care s-au confruntat — dintr-o perspectivă acuzat contemporană — principalele ideologii ale timpului. Interesant îndeosebi prin concentrația sa filozofică, filmul a atras atenția asupra altor calități ale regizorului, materializate îndeosebi în crearea unei susținute și viguroase tensiuni interioare a filmului. Iată, așadar, din două linii distincte, doar cu cîteva porțiuni comune, un regizor — perfectibil, desigur — pe care filmul românesc se poate baza în drumurile sale viitoare.



Formăt
la școala
documentarului
(**Constantin Vaeni**)



O seriozitate
și o
gravitate
de bun
augur
(Alexandru
Tatos)

Filmul ca „examen de conștiință”

A venit spre film dinspre teatru. Translațiile acestea nu sînt întotdeauna convingătoare, se mai întîmplă — deși în filmul românesc n-a prea fost cazul, regizorii de teatru, ajunși la film, impunîndu-se printre cei mai **cinematografici** — se mai întîmplă totuși, experiența mondială o dovedește, ca unelele artei-surori să se dovedească neprielnice filmului. **Alexandru Tatos** a adus, însă, spre film, din experiența sa teatrală, numai «lucruri» folositoare: un simț al rigorii și al echilibrului, o seriozitate și o gravitate de bun augur. Și, în plus, a mușcat cu poftă din mărul roșu al cinematografului. **Mere roșii** — film distins cu Premiul I la prima ediție a Festivalului național «Cîntarea României» — a lăsat să se întrevadă un cineast format, pentru care actualitatea înseamnă substanță de viață, pentru care realitățile filmului nu pot face abstracție de realitățile vieții. De aici, în primul rînd, forța de convingere a biografiei contemporane pe care o propune filmul, în interpretarea de captivant firesc a actorului **Mircea Moldovan**. **Mere roșii** a însemnat, așadar, intrarea în cinematografie a regizorului pe «ușa din față». Continuîndu-și colaborarea cu scriitorul Ion Băieșu, Al. Tatos și-a confirmat calitățile în cel de al doilea film al său (și, deocamdată, ultimul), **Rătăcire**. Mai puțin spontan, poate, decît primul, tema însăși fiind mai gravă și cu implicații mai complexe, **Rătăcire** — povestea unei dezertări morale, cu tot ceea ce implică ea, și cu consecințele înstrăinării — evidențiază aceeași atență evaluare psihologică a personajelor pe care regizorul a dovedit-o de la debut. Filmul — filmele acestea și filmul ca **idee** — este pentru Al. Tatos, în primul rînd, un «examen de conștiință». Mai este nevoie să insistăm?

Un consecvent cu simțul măsurii

Cu modestie, fără ostentație și cu o aplecare atentă asupra materialului scenaristic și cinematografic avut la îndemînă, **Mircea Moldovan** și-a dobîndit, în timp, un loc al său în filmul românesc. Piesa sa de rezistență rămîne **Viforîța**. Erau, în acel — mai vechi — film, acaparant prin dimensiunile evocării realiste a deceniului al cincilea, cu viforîțele sale știute și cu viforîțele din oameni, erau, în acel film, atributele cinematografice sigure, netrecătoare, o privire lucidă, responsabilă asupra universului rural investigat. Mai erau niște personaje de mare și — la fel de netrecătoare — autenticitate. Regizorul își anunțase viziunea realistă printr-un film ca **Frații**, inspirat din aceeași lume a satului, cu conflicte izvorîte din miezul pămîntului. O dată acumulată această experiență, **Mircea Moldovan** și-a continuat creația pe un teritoriu inedit, acela al comediei, rămînînd consecvent universului rural, pătrunzînd spre orizonturi contemporane. **Toamna bobocilor** și apoi — mai declorofilizat — **Iarna bobocilor** i-au recomandat, în ciuda unor disonanțe, simțul măsurii (pe care nu întotdeauna regizorii de comedie îl au), umorul tonic, fără prea multe excese «pitorești în sine» (cum se mai întîmplă la alte «case»). Între aceste filme a făcut o incursiune pe teritoriul de baladă, aducînd pe ecran epopeea viteazului **Pintea**. Vorbeam de un loc al său pe care **Mircea Moldovan** îl are în cinematografia noastră. El este determinat, în primul rînd, de consecvența investigare a universului rural, de ieri și de azi, și se mai datorează acelor accente puternic-realiste care au răbufnit în **Viforîța** și în alte — totuși puține — pagini ale creației sale.



Un pasionat
(cunoscător)
al satului
(**Mircea
Moldovan**)



Gat
oricind
«
acumuleze»
(**Timotei
Ursu**)

Pe calea maturizării artistice

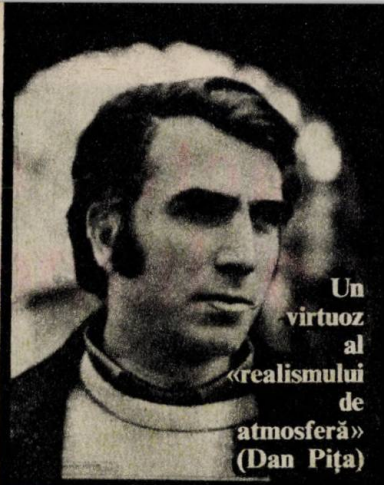
Decolarea și Septembrie: doar două filme are la activ regizorul **Timotei Ursu** (care este, însă, să nu uităm, și scenaristul **Cursei**), două filme cu și despre tinerii de azi, două filme realizate la un interval destul de mare de timp între ele, interval în care ar mai fi încăput, desigur, și alte creații, dar care s-a constituit, prin forța lucrurilor într-un «spațiu de acumulare». A fost, întîi, **Decolarea**. Povestea unui tînr căruia viața îi oferă o lecție severă, povestea unui tînr maturizat «în mers», față în față cu întîmplări de excepție, avertizante. I-am simțit de la «decolare» regizorului grija pentru firesc, discreția investigației psihologice, prospectarea lucidă a realității. Erau impurități în filmul său de debut, erau și rezolvări forțate, dar regizorul și-a revelat, încă de atunci, capacitatea de a da un sens generos uman travaliului său cinematografic, **Decolarea** descoperind, în ultimă instanță, un dezvoltat simț civic, demersul filmic impunîndu-se ca o pledoarie morală, fără vorbe moralizatoare, și fără pericolul «moralei în sine». După o destul de lungă, ziceam, pauză de acumulare (în care regizorul i-au folosit, cred, foarte mult, numeroasele contacte cu țara și oamenii ei, materializate într-o suită convingătoare de tele-reportaje), **Timotei Ursu** a revenit pe platouri — și s-a impus în conștiința spectatorilor și a criticii — cu **Septembrie**. Din nou, un film despre tineri. Din nou, o pledoarie morală. Din nou o lecție de viață. Dar un film mult mai personal decît primul (**Decolarea** avea, totuși, citeva clișee), argument cît se poate de convingător de maturizare artistică. Las la o parte marea descoperire a filmului, numită **Anda Onesa**, pentru că mi se pare și mai importantă chiar autodescoperirea regizorului, acel filon tulburător de poezie care planează peste acțiunea și personajele din **Septembrie**. **Timotei Ursu** ne avertizează astfel direct și indirect, că mai are multe de spus în filmul românesc.

Adevărul vieții, dar și adevărul artei

A intrat în cinematograful printre cei de pe urmă și a ajuns repede, imediat, printre cei dinți. Are la activ numai două filme, dar se înscrisese printre cei dinți încă de la prima sa creație cinematografică. De la **Cursa**. Un film de actualitate, în care accentele au fost puse pe oameni, pe oamenii prezentului, pe înăuntrul oamenilor prezentului, așa cum se cuvine să fie puse întotdeauna în drumul filmului spre oameni. De la început, **Mircea Daneliuc** s-a impus prin respect față de adevăr. Pentru adevărurile vieții, pentru adevărul artei pe care s-a angajat s-o slujească. Spectaculosul **Cursei** stă, în primul rând, în adevărurile «de detaliu» despre oamenii angrenați în conflict, stă în mișcările lor sufletești. Trei actori excelenți — **Mircea Albulescu**, **Tora Vasilescu**, **Constantin Diplan** — susțin **Cursa**, dar dincolo de ei este ochiul atent al regizorului, care le veghează gândurile și gesturile, vorba și tăcerea, îi însoțește pe tot parcursul «cursei», spre ei înșiși, spre evidențierea unor trăsături de fond ale omului contemporan. De la **Cursa** la **Ediție specială**, este, desigur, o schimbare de ton. O schimbare necesară de ton, pentru că lumea adusă pe ecran este alta, o lume violentă și brutală, cu conflicte dure, ca niște răni deschise. Poate că scenariul acestui al doilea film este mai sărac în substanță adevărată, originală, de viață. Dar cinematograful lui **Danieliuc**, este «fierbinte», incandescent, are ritm, suspens și tensiune, are flash-uri psihologice orbitoare. Din nou o echipă actoricească ireproșabilă, cu **Ștefan Iordache** și **Ioana Crăciunescu**, din nou o febrilă transcripție a vieții, pe care banda sonoră a filmului o înregistrează în ritmurile ei autentice. **Mircea Daneliuc** e mereu acolo, în subteranele filmului său, cu ochi sigur de artist.



Cu ochi
sigur
de artist
(**Mircea
Daneliuc**)



Un
virtuoz
al
«realismului
de
atmosferă»
(**Dan Pița**)

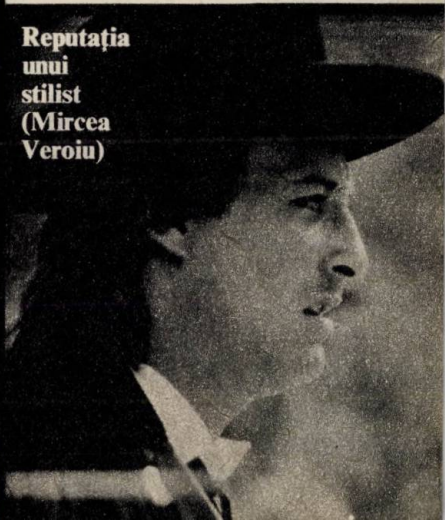
O frenezie profundă și gravă

Recitind, în modalitate proprie, cele două schițe ale lui **Agârbiceanu** care au constituit, împreună cu schițele recitate de **Mircea Veroiu**, corpul filmelor **Nunta de piatră** și **Duhul aurului**, recitind, deci, «La o nuntă» și «Lada», **Dan Pița** și-a recomandat spiritul creator, viu și intens, forța expresiei personale. De altfel, împreună cu alți colegi de generație — printre care **Mircea Veroiu**, **Andrei-Cătălin Băleanu**, **Petre Bokor**, **Stere Gulea** — regizorul își manifestase crezul civic și artistic într-un film-crez precum **Apa ca un bivoli negru**, de înaltă ținută filozofică, morală și estetică. Interesant de remarcat este faptul că încă din cele două filme atât de unitare — **Nunta de piatră** și **Duhul aurului** — în care cei doi regizori, prin «feliile» lor, au acționat atât de perfect complementar, personalitatea regizorilor s-a simțit, distinct, definitoriu. **Dan Pița** a impresionat îndeosebi prin virtuțile «realismului de atmosferă», prin aceasta înțelegându-se, desigur, nu numai personalitatea puternică, dramatică a personajelor înscrise în conflict. Pe această filieră, **Dan Pița** a obținut rezultate cu totul și cu totul remarcabile, fiind astăzi una dintre cele mai proeminente figuri ale filmului național. În **Filip cel bun** și-a exercitat vocația primordială în sfera filmului de actualitate, observația sa pătrunzătoare realistă de viață conducându-l spre pagini cu adevărat antologice. În **Tănase Scatiu** a reconstituit, prin personajele lui **Duliu Zamfirescu**, o întreagă epocă spirituală, impresionând îndeosebi prin realismul psihologic al analizei filmice. În **Profetul, aurul și ardelenii** a strălucit, deasemenea, în reconstituirile de atmosferă, vădind de data aceasta o inspirație euforică. Euforică, dar foarte echilibrată în euforia ei. Poate că și acest echilibru, căruia i-am mai putea spune gravitate artistică — constantă sigură a creației sale — este un pas spre profunzimii.

O revelație... derutantă

Revelația «**Veroiu**» se producea prin 1973. Atunci, regizorul, care și-a dobândit prin ani reputația unui stilist de prima mână, ecraniza una din prozele scurte ale lui **Ion Agârbiceanu**, «**Fefealeaga**», într-un film de excepție, **Nunta de piatră** (semnat în colaborare cu **Dan Pița**), care a însemnat și înseamnă pentru filmul românesc un model de ecranizare creatoare. Limbajul hieratic al discursului cinematografic, înnoțit de interpretarea magistrală interiorizată a **Leopoldinei Bălănuță**, a condus către multe imagini filmice de maximă esențializare. **Mircea Veroiu** și-a reeditat performanța în «**Vilva băilor**» din **Duhul aurului**, continuare a unui experiment creator cu șanse de a deschide noi drumuri pe teritoriile spinoase ale transcripțiilor (întotdeauna și mereu altfel dificile) dinspre verb spre imagine, «**Proba de foc**», pe același teren minat, a oferit-o **Mircea Veroiu** în **Dincolo de pod**, ecranizând «**Mara**» lui **Slavici**, conferind dimensiuni cinematografice neașteptate (dar teribil de cinematografice) povestirii mocnite de ieri, trecută, toată, prin filtrul unei gândiri creatoare, active și pertinente. Într-un fel, interpretând pe **Slavici**, regizorul a dat un nou examen peste ani în fața profesorului său de ieri, **Victor Iliu**. Între filmele cu adevărat reprezentative, **Mircea Veroiu** a făcut «pauze» derutante. După **Nunta de piatră**, suspensul psihologic-polițist **Șapte zile**, experiment interesant dar incert... După **Duhul aurului**, un **Hyperion** nu prea nemuritor și parcă prea rece... După **Dincolo de pod**, **Minia**, film stufos, de elaborare precară. Dar «regula jocului» anunță o reușită...

Reputația
unui
stilist
(**Mircea
Veroiu**)



Un actor este o lume

Ceea ce urmează e o suită de portrete foarte subiective nu doar în substanță, ci și în felul cum sînt scrise. Intenționat subiective, fiindcă întotdeauna, fără a cunoaște pe nici unul personal, am socotit actorii noștri drept marii mei prieteni. Am mai spus-o și o repet cu infinită plăcere și deplină seriozitate: avem actori cum nu se găsesc aiurea, de toate vîrstele, de toate facturile. Mărturisesc, cu toată sinceritatea, cu toată luciditatea, că pe mulți din acești oameni nu i-aș da pentru destui din «monștrii sacri» intrați de acum în enciclopedii. Am scris aici cîteva vorbe, vorbe, vorbe despre cîteva numai din cei care îmi sînt aproape de minte și suflet, pentru că dacă ar fi fost să scriu despre toți, nu mi-ar fi ajuns un «almanah» întreg, fie el și estival. Să vă mai spun un lucru, dar promiteți-mi că nu îl uitați: un actor este o lume.

Aurel BĂDESCU

Un munte de dramatism

Omul filmelor esențiale: **Puterea și Adevărul** (1971), **Actorul și sălbaticii** (1975), **Cursa** (1976) — și nu doar ele. Valoarea actoricească (și ce valoare!) cea mai constantă, într-un anume sens cea mai impunătoare a cinematografului nostru. Pe măsură ce privesc cuvîntul acesta pe care l-am scris, anume: «impunător», el mi se pare tot mai exact, tot mai potrivit pentru ce vreau să spun. **Mircea Albulescu** este o prezență masivă, nu atît fizic vorbind (deși nu duce lipsă), cît — cum să spun? — spiritual. El ar putea zdrobi cu carura mușchilor, însă preferă să strivească cu o admirabilă forță interioară. Nu vîna bicepsului îi zvîcnește, ci fibra gîndului. De puține ori cinematograful are șansa să intre în legătură (o legătură tandră și dură) cu un asemenea munte de dramatism. Puterea lui Albulescu stă într-o luciditate dură. Adevărul lui începe acolo unde această luciditate e oprită să intre în ograda mizantropiei și cinismului.

Seriozitate, finețe

Sigur că rolurile sale cele mai consistente sînt cele din **Regăsire** (1977) și **Eu, tu și Ovidiu** (1978). De unde (cunoscînd factura filmelor), se poate observa dintr-odată cît de întins este diapazonul acestei actrițe, în stare a juca de aceeași manieră cuceritoare, cu același brio (dacă se poate spune așa) și dramă și comedie. **Violeta Andrei** mi se pare o interpretă de mare, foarte mare sensibilitate (și o știu bine și din rolurile de teatru), transmițînd mereu (indiferent de partitură) un fel de finețe și fragilitate, o «subțirime» dacă vreți, de nebanuită putere de expresie. Sincer să flu, nu cred că această actriță de factură atît de specială, atît de interiorizată (deși lucrul nu se vede în primul moment) a avut pînă acum în film un rol care să-i pună deplin în valoare personalitatea. Pentru că personalitate și nu altfel pot fi definite, într-un cuvînt, farmecul și seriozitatea acestei interprete, știința compoziției și complexitatea temperamentului său.

Puterea sa stă
în luciditate
(Mircea Albulescu)



Tot atît
de în largul ei,
și în dramă
și în comedie
(Violeta
Andrei)





Nu numai
unul
din cei mai
mari actori
ai noștri,
dar și unul
din cei
mai rafinați
(Radu Beligan)

Strivitor... de cuceritor

Chiar dacă mă gîndesc la, să

zicem, **Răsună vaea** (1949), **Se-ful sectorului suflute** (1967), **Explozia** (1972), **Tată de duminică** (1975), **Singurătatea florilor** (1976) sau **Premiera** (1976), cînd murmur

numele lui **Radu Beligan** subconștientul meu cinematografic tresare și rostește imediat: **O noapte furtunoasă** (1943), regia Jean Georgescu.

Beligan nu este doar unul din cei mai mari actori ai noștri, ci și unul din cei mai rafinați. Nimeni nu are «șarmul» lui elegant și cuceritor, atît de cuceritor încît «alurește» spectatorul, îl aduce într-un fel de transă, îl ametește, îl subjugă, îl leagă de mîini și de picioare — și nimic nu mi se pare mai frumos și în același timp mai greu decît ca un actor să-și lege spectatorul de mîini și de picioare cu frînghii de mătase, cu vorbe și gesturi sub a căror strînsoare te supui cu voluptate. Beligan este, poate fi, în egală măsură și un actor tăios, «rău», de surprinzătoare forță dramatică, atunci cînd vrea, atunci cînd cineva se gîndește a-l distribui într-un rol de asemenea factură. Beligan este... Dar ce nu este acest actor pe cît de simpatic, pe atît de strivitor?...

„Un farmec dureros“

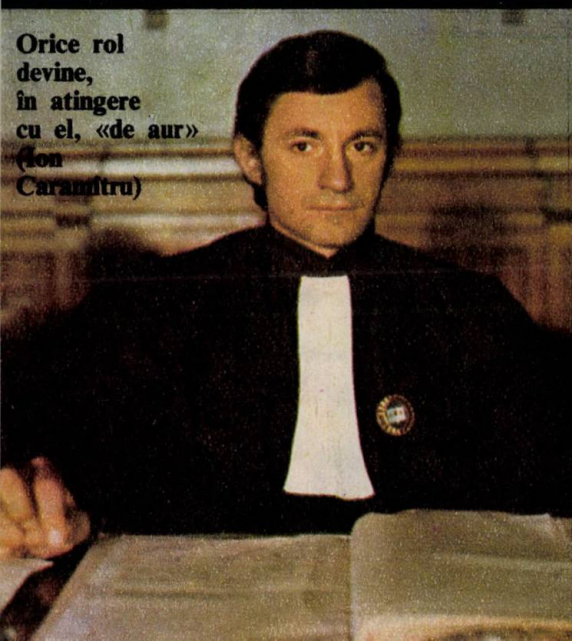
Orice rol devine în atingere cu acest actor, ca-n basme, aur, materie din cele mai prețioase, o materie densă, grea, scripitoare, fascinant ochiul și neliniștind spiritul cu strălucirea-i misterioasă.

Ion Caramîtru are o putere cum puțini alții au de a «trage» rolurile spre el, indiferent de factură (și au fost, de pildă, **Pădurea spinzuraților** — 1964, **Porțile albastre ale orașului** — 1972, **Despre o anume fericire** — 1974).

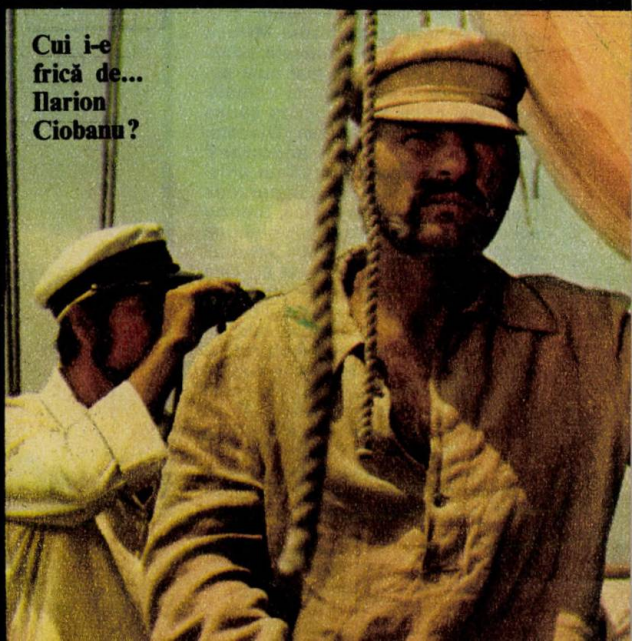
Acest actor elegant și tăios ca o muchie de diamant ajunge la esențe pe drumul cel mai scurt, dar cel mai greu, drumul care trece prin el însuși, prin propriu-i spirit (și Caramîtru este unul din cei mai spiritualizați actori pe care îi avem), prin propriile adîncuri arse și mistuite. În jocul acestui mare (ce comun sună cuvîntul) actor e mereu, cum spune versul, un farmec dureros.

Stilul e omul (și invers)

Actorul cel mai ușor de caracterizat, la prima vedere. Cui i-e frică de **Ilarion Ciobanu**? Două vorbe și o tușă apăsată — portretul este gata. Într-adevăr, actorul acesta dintr-o bucată (**Setea** — 1960, **Răscoala** — 1965, **Pădurea pierdută** — 1971, **Cu mîinile curate** — 1972 îmi vin pregnant în minte) ispitește la caracterizări scurte și directe, așa cum scurte și directe îi sînt vorbele și firea în filme. E ceva «morose» în prezența lui, un «morose» absolut extraordinar, din care acest admirabil actor a avut inteligența, fierul de a-și face un stil. Interpretul (și aici e, probabil, marea lui găselniță) șochează, împune, «zgîrie» ochiul printr-o perpetuă, imensă și liniștită, ca un fluviu, monotonie exterioară a mijloacelor. Sub această mască se ascunde (să nu vă speriați dacă într-o zi vă va spune «bau!», apărînd după un colț), o personalitate actricească din cele mai puternice, atît de puternică încît de multe ori confruntarea cu adversarii devine inutilă...



Orice rol
devine,
în atingere
cu el, «de aur»
(Ion
Caramîtru)



Cui i-e
frică de...
Ilarion
Ciobanu?



**O masivitate
care trebuie
luată cu duhul
blindeții
(George Constantin)**



**«Dulce» la cel
mai caragialean
mod cu puțință
(Octavian Cotescu)**

Mai puternic decât orice rol

De necrezut, dar acest mare, copleșitor actor nu se împacă, nu se «învoiește» cu filmul. Sau, mai știi, poate că filmul nu-l vrea. Extraordinarul său rol de până acum rămâne — nici nu e greu de observat — cel din **Reconstituirea** (1969). **George Constantin** este din spița rară a oamenilor, a interpreților mai puternici decât orice rol, decât oricare din personajele pe care trebuie să le joace. E un actor în fața căruia nu rezistă toate suferințele de spectatori. Mulți cred că-i pot sta împotrivă și se înșală. O masivitate care trebuie luată cu duhul blindeții. Carate de aur actoricesc ce nu se găsesc în toate seifurile. Personalitate puternică, de profunzura forță dramatică și (nu știu cât s-a observat acest lucru) de mari disponibilități ironice. Un Ioanide așteptându-și când indiferent, când cu suris subtil, grecesc, în colțul buzelor, rolul cuvenit în cinematograf. Aștept și eu cu dulci fiori clipa când, excedat, va hohoti, va urla blind: dacă nu mă vreți, eu vă vreau!

Din idee în idee

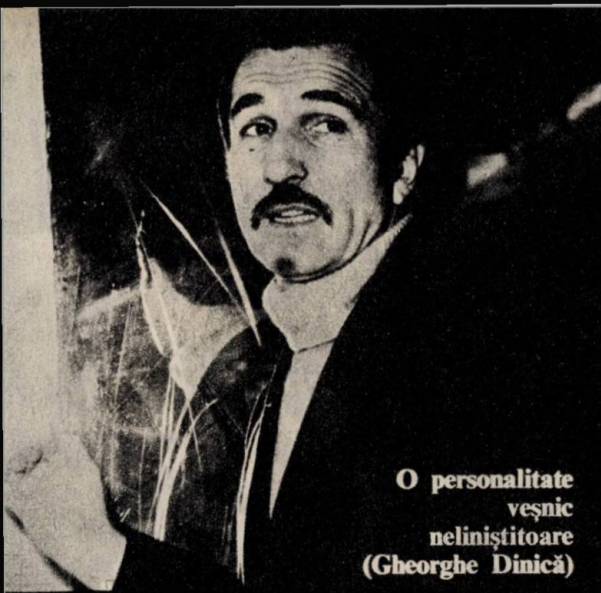
Pentru mine, actorul acesta care (cu riscul de a mă dovedi incult cinematografic) nu-mi vine pregnant pe rețină până acum decât cu rolul din **Bariera** (1972 — și să nu uităm că aici era amestecat în chip esențial și Mazilu, «omul» lui Cotescu — sau invers, cum doriți), actorul acesta, deci, e un mister, unul din acele mistere ce nu te agasează nici după ani întregi în care ai încercat să-l dezlegi. Pentru că mister și nu altceva se cad a fi numite de necrezutul amalgam de dramă și comedie ce sălășluiește în acest interpret, simbioza neverosimilă de tandrețe și abjecție (în ordinea ipostazelor artistice), puterea de a fi (tot artisticește vorbind) «moale» și «smirghel» în același timp, blajin cu intenție și violent fără voie, serafic (cine e mai serafic decât **Octavian Cotescu**?) și demonic, dulce la cel mai caragialean mod cu puțință și pervers ca Mitică în ceasurile lui bune, în stare de a zbura nu doar din floare în floare, ci și din idee în idee.

„Stilul” său: firescul

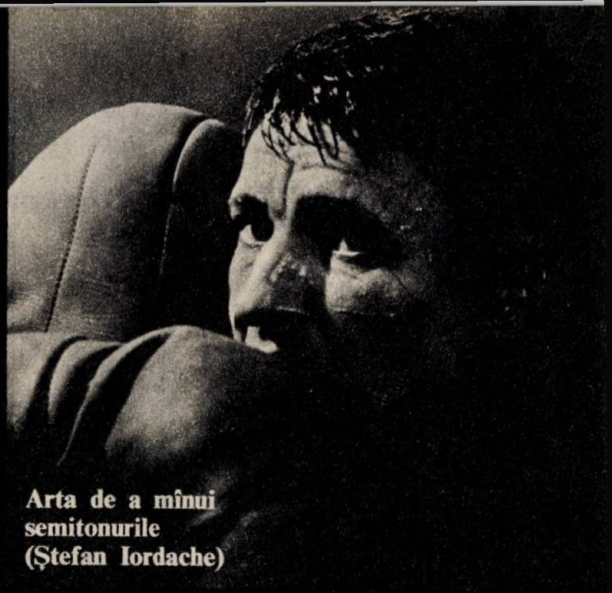
Se cuvine să repet ce-am avut prilejul să mai spun despre **Mircea Diaconu**: că, în ciuda tinereții, poate fi socotit unul din cei mai buni actori pe care îi avem la ora actuală. Aș folosi chiar alt cuvânt, aș spune că, în felul său, **Mircea Diaconu** este unul din cei mai **importanți** actori ai noștri. Pentru că nu altfel decât important, foarte importante (care «ne importă» adică, pentru a fi «șugubăți» pînă la capăt, neuitînd că **Mircea Diaconu** a scris volumul de proză «Șugubina» — și cu asta am terminat jocurile de cuvinte), sînt privirea curată și zîmbetul cinstit cu care a venit în filmele sale de pînă acum (**Indeosebi Actorul și sălbaticii** — 1975, **Filip cel bun** — 1975 și **Mere roșii** — 1976). Prezența lui e de un firesc care a făcut pe mulți să-și dea seama cîtă lipsă de firesc le-a trecut pînă atunci pe sub ochi, iar «stilul» său nu se supune altor canoane (și ce canoane!) decât celor ale cotidianului.

**Un
actor
care
«ne
importă»
(Mircea
Diaconu)**





**O personalitate
veșnic
neliniștitoare
(Gheorghe Dinică)**



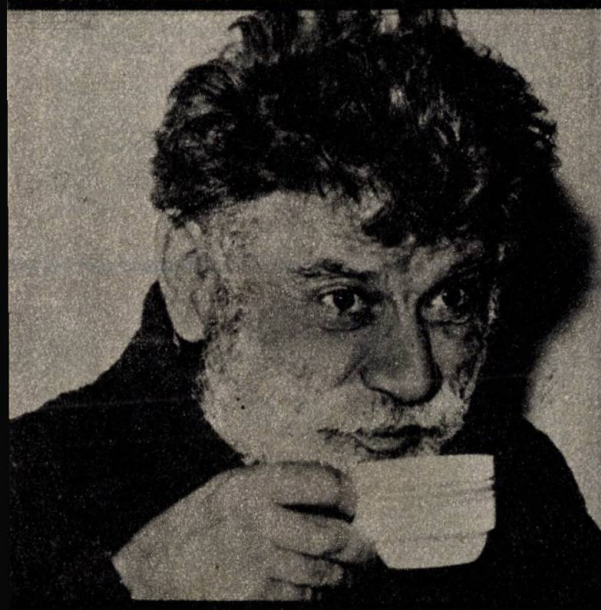
**Arta de a minui
semitonurile
(Ștefan Iordache)**

Mulți l-ar vrea, dar numai noi îl avem

Extraordinar la **Gheorghe Dinică** mi s-a părut întotdeauna — și acest «întotdeauna» poate însemna fie **Procesul alb** (1965), fie **Felix și Otilia** (1972), fie **Explozia** (1972), fie **Prin cenușa imperiului** (1976) — extraordinar, zic, la acest actor pe care mulți l-ar vrea, dar numai noi îl avem, mi s-a părut mereu chipul cum, deși dotat cu o expresivitate de factură specială, cumva «specializată» mai bine spus, el izbutește totuși a juca miraculos **orice**, adesea în chiar «răspărul» proprii expresivități. Vine de aici o tensiune foarte stranie în fiecare din compozițiile sale. Dinică este, fără discuție, un mare actor. În plus, în comparație cu alții la fel de mari, Dinică este și un actor profund neliniștitor, iar cel mai cald și bonom zîmbet al lui te poate îngheța ca un urlet.

Un as al nuanțelor

Actorul de trei roluri (**Străinul**, în 1963, **Editie specială și Doctorul Poenaru** în 1978), dar nu de trei parale, dimpotrivă, de milioane — ca să mă exprim altfel decît la academie. E ciudat, e nemaipomenit de ciudat cum cinematograful nu a știut, atîta vreme, să vadă în el unul din oamenii de esență ai lumii actricești care i-ar fi putut aduce imense servicii. E ca și cum ai avea în buzunar un loz cîștigător și nu ți-ar trece prin minte că lucrul cel mai normal, scandalos de normal este să te prezinți și să ridici cîștigul. Trecînd peste asemenea agreabile comparații, să observăm iar și iar cită uluitoare expresivitate înconjoară ființa acestui actor făcut parcă nu pentru tonurile la care ajung destui, ci pentru semitonurile acelea «rele» și «scrîșnite» cîteodată, calme și înghețate alteori, luminoase cînd te aștepti mai puțin, într-o alternanță ce nu lasă nici o speranță: fratele acesta al nostru, semenul acesta, actorul acesta pre nume **Ștefan Iordache** este ultimul care ar putea fi prins în două vorbe, fixat cu un ac în insectar...



**A face
memorabile
aparițiile
fugare
(Ernest
Maftei)**

„Principalul” de plan doi

Omul care, de nu mă înșel, n-a avut niciodată rolul principal. Dar ce contează, cită vreme el e, în felul său, întotdeauna unul dintre «principalli» filmului în care apare. Se pare că este și aceasta o vocație, așa cum, de pildă, faimosul ciclist Poulidor a avut o viață întreagă, «vocația» de a face curse mari, extraordinare, fără însă a ieși vreo dată primul (comparație sportivă, dar expresivă). **Ernest Maftei** joacă tot ce i se dă, fără a cere mai mult, fără a cere un pas mai în față, și îl bănuiesc aici de o secretă maliție: el știe, mai bine ca toți, că nu are nevoie decît de o scurtă apariție, fie ea cea mai fugară, pentru a rămîne pe retina spectatorului. Este, dacă vreți, puterea misterioasă, secretul acestui interpret. Eroarea, posibilă noastră eroare ar fi aceea de a perpetua legenda «omului de plan doi», fără a vedea în el ceea ce trebuie văzut, adică un remarcabil actor.

Un vulcan care-și înghite „erupțiile“

Rareori, mărturisesc, mi-a fost dat să întâlnesc asemenea pudoare în cazul unui interpret, înțelegând prin pudoare acea stare de adîncă morală care te face pe tine, ca actor, să fii obsedat (da, pudoarea e' uneori, mai ales în lumea actorilor, o formă a obsesiei) de ceea ce faci, mergînd pînă acolo încît în numele acestui «ceea ce», sacrifici magicul, ispititorul «cît faci». **Mariana Mihut** este o actriță incredibilă (de necrezut adică în ceea ce poate face sub ochii noștri) și în același grad parcimonioasă cu propriile apariții. Ea este o prezență rară (la propriu și, mai ales, la figurat), aducînd, cu fiecare apariție, fie consistentă, fie fugară, un aer tare (în stare chiar a ameți pe mulți), un stil «franș», «migălit» și «ciocănit» pe toate părțile, atît de mult încît, paradoxal, lucrul nici nu se mai observă. Un vulcan, de fapt, care își înghite «erupțiile» așa cum ne înghițăm noi un nod în gît. O actriță cu totul superioară, de clasă. Ea nu seamănă cu nimeni, așa cum, fără a fi actor, cu spaimă observ cîteodată, privindu-mă în oglindă, că nu semăn cu mine însumi.



Un stil «franș», «migălit», «ciocănit»: Mariana Mihut (împreună cu Clody Berthola în piesa «Lungul drum al zilei către noapte»)

Imprevizibilul

Actorul acesta este ca o lume, ca un continent. El trebuie, vasăzică, cercetat precum orice țărîm geografic, cu nedezmîntit fior și esențială curiozitate, cu teama de necunoscut (nu v-a încercat niciodată neliniștea în fața unui actor?) și cu speranța nebună a descoperirii de noi țărîmuri, cu bucuria de a fixa (cu flece nou rol) încă un punct de reper și cu luciditatea de a gîndi că vor rămîne mult timp și «pete albe» pe aceste locuri. **Marin Moraru** mi se pare (în sensul absolut superior al ideii) unul dintre cei mai imprevizibili interpreți. Cinematograful însuși îi dă tircoale dar, vizibil, nu are de unde, nu știe cum «să-l ia». Rolul din **Actorul și sălbaticii** (1975) sau din cele două povești «cu boboci» (1976, 1977) sînt ceva mai expresive, însă finalmente floare la urechea acestui actor cu mare, insașiabilă, înfricoșătoare plăcere de a juca și de a se juca. Misterios și genial, de un (in)geniu histrionic fără egal, Marin Moraru este o realitate actoricească asupra căreia, precum asupra O.Z.N.-urilor, avem ipoteze seducătoare și informații încă incerte.

0 prezență singulară

Intellectualism și rafinament, un aer extraordinar de rasat (uneori ușor sofisticat și căutat — adaug eu, nu neapărat cu maliție, ci mai curînd cu admirație pentru efortul acesta permanent, într-un fel sisific, al actriței de a fi mereu «deasupra», «peste» norma comună), inteligență și expresivitate rece, tăioasă, o feminitate de un tip cu totul aparte, cumva masculină (oricît de enormă ar părea la prima vedere ideea), o capacitate rară, foarte rară de a ajunge la incandescentă jucînd doar «dinăuntru» (să ne amintim **Valurile Dunării** — 1959, **Duminică la ora 6** — 1965, **Dincolo de pod** — 1976), un farmec straniu, puțin înghețat (ceea ce poate deruta pe unii), o prezență absolut singulară, refuzîndu-și mitul, dar construindu-și-l tainic cu tenacitate, actriță de stirpe rară, zguduitoare cînd «își dă drumul», cînd tace adică (incredibilele «tăceri» ale **Irinei Petrescu**) sau cînd spune doar o vorbă și apoi, după un gest scurt, discret, te privește în ochi.

**O insașiabilă
plăcere
de a juca
(Marin
Moraru)**



**Efortul
continuu
de
autodepășire
(Irina
Petrescu)**



O sfîșiere numită compoziție

O actriță cum nu întîlnești pe toate. Încurcatele drumuri ale cinematografului. **Patima** (1976) e mai mult decît un rol senzational, de zile mari, e un fel de definiție care, ca orice definiție, lămurește concis, didactic și fără echivoc: că **Draga Olteanu**, ca actriță, este supusă temperamentului, așa cum fluxul sau refluxul mării sînt supuse razelor lunii; că această «supușenie» la propriul temperament este o virtute și nu, ca la cei mai mulți, o servitute; că forța acestei interprete are ceva torențial, ceva năvalnic, ceva din evidența și totodată misterul unui fenomen natural; că ea poate juca orice, dar nu oricum, ci numai cu aceea extraordinară, dureroasă sfîșiere numită în «jargonul» de specialitate, compoziție. Și zic sfîșiere pentru că nimic nu e mai straniu decît momentul în care un actor, un om la urma urmelor, se rupe de sine însuși și devine pentru o vreme altul, altcineva. **Draga Olteanu** face compoziție așa cum eu sau dumneavoastră respirăm.

Poate
juca
orice,
dar
nu
oricum
(**Draga
Olteanu-
Matei**)

Omul cu „două fețe“

De neuitat rămîn rolurile din **Mihai Viteazul** (1970). **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** (1971). **Osinda** (1976) dar nu asta-i problema, problema e: cînd face **Amza Pellea** un rol peste care să poți trece? Răspuns ca la școală: niciodată. Un actor uluitor, de necrezut (cel puțin pentru mine), de vreme ce el este evident, de o evidență năucitoare, în egală măsură un zguduitor interpret de dramă și un irezistibil protagonist de comedie. Un asemenea aliaj «bătut în aur» se găsește în lumea actoricească tot atît de des de cîte ori va fi cîștigat în viața lui de om, Nea Mărin o mașină la pronosport. **Amza Pellea** mi se pare un lanus între interpreți, un om cu două chipuri, cu două fețe, cele dintotdeauna ale actorului: risul și plînsul. Niciodată, credeți-mă, nu mi-a făcut ca acum o plăcere mai mare să vorbesc despre un om cu două fețe.

A elabora, dar cu naturalețe

Actor de mare, foarte largă disponibilitate, chiar dacă nu a fost utilizat ca atare întotdeauna (rolurile sale care rămîn în memorie sînt — zic eu — cele din **Serata** — 1971, **Trecătoarele iubiri** — 1974, **Hyperion** — 1975, **Marele singuratic** — 1977), **George Motoi** mi se pare unul din cei mai interesanți oameni ai ecranului nostru. Găsim la el un amestec foarte ciudat de firesc și evidentă elaborare care dă, în fond, trăsătura principală a personalității sale. **Motoi**, ca interpret, nu «tîră ochii», cum se spune. Actorul are darul de a juca interiorizat, foarte interiorizat, fără ca acest lucru să se vadă, dimpotrivă, el fiind mascat de o abilitate conservare a tuturor datelor de prezență exterioare. **Motoi** este absolut cuceritor din acest ultim punct de vedere, dar cine știe să dea de-o parte imaginea unui bărbat interesant și (ieratați expresia) atractiv, poate descoperi ceva înfinit mai interesant, anume un actor «de vină», de puternică «vină».

Risul
și plînsul:
emblema
meseriei
de actor
(**Amza Pellea**)

O mare,
o foarte
mare
disponibilitate
(**George
Motoi**)

Bărbat
frumos
și falnic,
dar actor
și mai
falnic
(Florin
Piersic)

Celebru, dar încă „necunoscut“

Așa cum Dem Rădulescu a fost și este încă o «victimă» a colosalei lui expresivități comice, **Florin Piersic** a fost și este încă o «victimă» a colosalului său șarm. El rămâne, astfel, paradoxal, o mare necunoscută în ecuația cinematografului nostru, deși — slavă domnului — a jucat mult și nu în roluri oarecare (să ne amintim, la întâmplare, **De-aș fi Harap Alb** — 1965, **Haiducii lui Șaptecai** — 1970, **Pintea** — 1976, **Eu, tu și Ovidiu** — 1978). Zic «o necunoscută» pentru că, deși frecvent prezent în tot felul de filme, acest extraordinar actor nu a avut pînă acum, cred, prilejul să-și dea întreaga măsură a talentului. Dar ce înseamnă în acest caz talent? Doar atât: o incredibilă capacitate de a «jongla», după voie, cu propriul temperament, o extraordinară capacitate de compoziție. Semnat: Florin Piersic. Bărbat frumos și falnic, dar actor și mai falnic.

Fascinația
naturaleții
(Margareta
Pogonat)

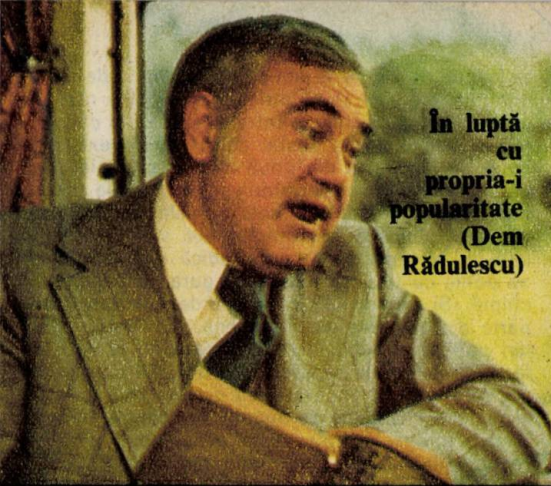
„Rar“ și „superior“ nu suportă grade de comparație

Interpreta ar putea sucomba sub povara comparațiilor cu vedete (și mai ales cu o anume vedetă) internaționale, făcute atît de des (comparațiile, nu vedetele). Faptul neîntîmplîndu-se, rămînem cu (totuși!) valabilitatea comparației și, mai ales, cu ideea că în **Margareta Pogonat** avem o actriță rară, foarte rară (chiar dacă gramatica ne învață că vorba «rar» nu are sau nu are nevoie de grade de comparație), al cărei prim atu rămîne, de departe, o inegalabilă știință a compoziției (**Meandre** — 1966, **Drum în penumbră** — 1972, **Orașul văzut de sus**, — 1975). Harul esențial al actriței este, în acest dificil context al compoziției, firescul — și poate părea banal ce spun, dar mi-aș permite să întreb doar atît: cîtora le stă la îndemînă acest firesc atît de «demonetizat» în ultimul timp (să fie firescul, să fi ajuns el chiar la îndemîna oricui?), cîtora le stă la îndemînă naturalețea profund fascinantă a acestei actrițe cu totul superioară (chiar dacă nici adjectivul «superior», din cîte am aflat, nu suportă grade de comparație), a acestei interprete care poate juca orice, dar nu merită a fi distribuită chiar în orice...

Limpede
și misterioasă,
totodată
(Silvia
Popovici)

O interpretă de excepție

E greu, e foarte greu de închipuit acum acea trilogie de «autor» a Malvinei Urșianu (**Gloconda fără suris** — 1967, **Serata** — 1971, **Trecătoarele iubiri** — 1974) fără **Silvia Popovici**. Actriță de puternic și bogat în nuanțe temperament, cam zgîrcită chiar (dintr-o superioară pudoare) în dezvăluirea tuturor acestor fascinante nuanțe, Silvia Popovici aduce cu fiecare prezentă a sa un aer de inconfundabilă distincție, o ardere lăuntrică avînd, paradoxal, culoarea cerebralității. Acea formă de cerebralitate care nu devine răceală, ci luciditate. Actrița aceasta, atît de limpede și de misterioasă în același timp, sugerează exemplar condiția intelectuală a oricărui interpret de excepție.



**În luptă
cu
propria-i
popularitate
(Dem
Rădulescu)**

Un „monument“ al comediei

Dacă ne gândim bine, vom observa că nici un rol, nici măcar acela copios, din să zicem **Astă seară dansăm în familie** (1972), nici una din aparițiile sale cinematografice de până acum nu a fost în stare să dea imaginea exactă asupra acestui actor la fel de celebru, de irezistibil și de controversat, la noi, precum Garbo, dacă înțelegeți ce vreau să spun... **Dem Rădulescu** e, fără îndoială, un monument al comediei. Un monument pe care nu îți vine însă a-l contempla pierdut și cutremurat, ci îți vine să-l chemi la un pahar cu bere. Altfel spus, un monument cu desăvârșire simpatic. Dem Rădulescu rămâne Dem Rădulescu în orice rol și cred că știe și el, se luptă și el cu acest lucru. Extraordinar, fabulos actor de comedie, omul acesta se luptă în definitiv cu propria-i popularitate. Cred — e o părere pur personală — că vom avea lumini absolut surprinzătoare din partea lui Dem Rădulescu atunci când «flirt»-ul său dulce și suav cu cinematograful va fi tulburat de câteva cuvinte nervoase și aspre, de o enervare și o dramă expresivă, de o seriozitate și o gravitate a partiturii cum numai la marii îndrăgostiți poate fi găsită îngînată.



**O încordare
de frînghie
gata
să se rupă
(Victor
Rebengiuc)**

Inteligența tăioasă

«Șirul de aur» al acestui om, șirul de roluri pentru care mulți și-ar da o carieră numai să le iasă și lor cum i-au ieșit lui **Victor Rebengiuc**, se cheamă **Pădurea spinzuraților** (1965), **Tânase Scatiu** (1976), **Buzduganul cu trei peceți** (1977) și **Doctorul Poenaru** (1978). Ziceam odată că există în flece apariție a lui Rebengiuc o încordare de frînghie gata să se rupă, ziceam și n-am de ce să-mi iau nici un cuvînt înapoi. Rareori filmul a dat peste un interpret de asemenea intelectualitate colțuroasă, tăioasă chiar, dacă nu știi cum s-o apuci, peste un om atît de ars pe dinăuntru, atît de făcut pentru film, dacă sinteti de acord că, oricum am lua-o, un film, un adevărat film este «une prise de conscience» cum se spune, sau — mai pe românește — o scufundare în acele adîncuri de suflet unde celor mai mulți le trebuie masca de respirat. Lui Rebengiuc nu-i trebuie.

Siguranță, dezinvoltură, autoritate

Încă o șansă, o mare șansă, pe lângă care cinematograful a trecut în pas alergător și fără a întoarce capul serios decît o dată, în **Premiera** (1976). Și ce s-a văzut atunci? Ce să se vadă altceva decît că: în **Carmen Stănescu** avem un talent ce nu se întîlnește în pulberea oricărui drum. Ea are un temperament de o extraordinară forță dramatică, un temperament «năraș», imposibil de stăpînit teoretic, dar, iată, stăpînit în chip absolut superb de această actriță care e în stare a trece prin orice ipostază, prin orice registru, cu aceeași siguranță și dezinvoltură, cu același aer de autoritate ce-i este atît de specific, cu aceeași capacitate inegalabilă de a face compoziție (rolurile din film de pînă acum fiind fleacuri, în acest sens, în comparație cu acelea din teatru). Carmen Stănescu este o interpretă de zile mari, de «duminică», așteptîndu-și cu calm, ca orice om inteligent, sărbătoarea.



**Din păcate,
filmul
nostru
n-a știut
să «exploateze»
această
foarte
mare actriță
pe nume
Carmen
Stănescu**

În direct,
din Moscova



Pentru „Cinema”
S. Oboznenko

«Cea mai zadarnică
dintre zile
e cea în care
n-ai zîmbit niciodată»

Și, totuși, eu sînt cineast...



La prima vedere, afirmația celebrului păpușar poate să pară cel puțin curioasă. Serghei Oboznenko cineast? I se cunosc, e drept, câteva filme documentare (documentar-artistice, susținute ferm domnia-sa), dar de aici și pînă a se declara cu impetuozitate cineast...

Și totuși...

— Mă socotesc cineast pentru că încerc (și, fără falsă modestie, declar că și reușesc) să realizez spectacolele mele într-o viziune cinematografică. Arta filmului m-a cucerit încă de la începuturile ei și am socotit-o drept singura capabilă să dea profunzime montărilor pieselor de păpuși și marionete. Profesiune, ritm, diversitate...

— Bine, bine, dar atunci se naște o întrebare firească...

— Lasă-mă s-o ghicesc. De fapt, nu trebuie s-o ghicesc, o știu: adică de ce n-am făcut filme? Nu-î așa?

— Mă aflu într-o situație ideală: interlocutorul își pune singur întrebările...

— Toată viața mi le-am pus. Dacă nu mai ai întrebări să-ți pui, ba mai mult, dacă ai răspunsuri gata pentru toate întrebările, atunci e mai bine să

te lași de artă și să te apuci, de exemplu, de medicină, unde e bine să ai totdeauna pregătite răspunsurile. Dar să revenim la întrebare. (Să știți că găsirea răspunsului m-a costat cîțiva ani din existența mea). Nu am făcut din două motive: păpușile (mai bine-zis actorii care le minuiesc) au nevoie de comunicare permanentă, directă cu sala. Și în al doilea rînd, păpușile sau marionetele sînt un simbol care nu acceptă sentimente, adică exprimarea lor cu ochii, cu fața, cu gura, în general cu chipul. Și atunci, filmul își pierde cea mai mare parte din valoarea sa. Pe scenă, convenția există din pornire și publicul reacționează nu la ceea ce face păpușa, ci la ceea ce face actorul cu păpușa sa, care nu este altceva decît o metaforă. Asta nu e numai o chestiune de nuanțe. În schimb, tratarea filmică a spectacolelor este acceptabilă și chiar recomandabilă. Ba chiar unul din ultimele spectacole realizate de mine «Vorbește și prezintă»... este o comedie despre televiziune, abordată cu mijloacele artistice folosite de micul ecran. Așa că, vedeți, pot îndrăzni să susțin ceea ce am susținut.

— Și totuși, pentru că a venit vorba despre documentare (înțeleg foarte bine că e vorba despre verbul a se documenta, dar am găsit pretext pentru a pune întrebarea), ați realizat cîteva...

— Da. Eu le zic documentare-artistice. Uriașă dezvoltare a cinematografiei a făcut ca genul numit înainte «documentar» să se divizeze în filme pe care eu le numesc document și cele pe care le numesc documentare artistice. Mi-am încercat puterile în acest gen.

— V-aș cere să intrați în detalii.

— Dacă înțeleg bine, azi e vorba despre un interviu, nu despre un curs (hai să zic așa) teoretic. Să încerc însă. Dezvoltarea reportajului de televiziune și a documentarului tv. i-a influențat foarte mult pe cinești. În fostele «documentare» și-a făcut loc interviul. După părerea mea însă, locul interviului este pe micul ecran, pentru că micul ecran poate să-i acorde timpul necesar. Pe marele ecran două-trei minute de vorbă par lungi, uneori nesfîrșite. Filmul pe care eu îl numesc «document» nu poate, cineștii neavînd timp, să pătrundă în profunzimea fenomenelor, să le analizeze. El trebuie să înregistreze cît mai mult. Documentarul artistic îl văd ca pe un film-eseu, un film de analiză, de meditație, de înțelegere a condiției umane. Am încercat, în filmul meu despre Londra și în cel consacrat laturii uimitoare a lumii în care trăim, să-l invit pe spectator să mediteze, să compare, să viseze, să încerce să fie mai bun. Știu că pot fi contrazis. De fapt am și fost de multe ori. Dar sînt la o vîrstă la care îmi pot permite să nu renunț la părerile mele. Indiferent de riscuri.

— Indiferent de riscuri, îmi permit să vă contrazic. Eu cred că a ține la propriile păreri, ei bine, asta nu e o chestiune de vîrstă.

— Atunci, cu atît mai mult cred că am dreptate!

— Vă mulțumesc pentru interviu.

— Eu mulțumesc publicației dumneavoastră că-mi găzduiește spusele. Și, cum ar «zice» unul din personajele mele iubite, păpușa Tiapa «Nu vorbi niciodată mai mult decît îți poate mîntea», cred că e cazul să mă opresc. Zîmbești? Bine faci! Și eu încerc să zîmbesc cel puțin o dată pe zi, pentru că m-am ghidat întotdeauna după o vorbă înțeleaptă a unui om înțelept care susținea că cea mai zadarnică dintre zile a fost cea în care n-ai zîmbit niciodată.

Sorina STARK

filmul românesc și tinerii săi creatori

Imagine, plus scenografie, plus... egal atmosferă



Mărturisesc că am primit cu bucurie să scriu despre noul val de operatori și scenografi ai cinematografului românesc, (deși un asemenea

studiu, oricât de sumar, presupune o prealabilă și destul de anostă întocmire de fișe filmografice), gîndindu-mă că răscumpăr astfel, măcar în parte, datoria morală pe care noi, criticii, o tot acumulăm de-a lungul anilor față de acești artiști al căror efort de creație îl expediem — de obicei din rațiuni de spațiu tipografic — în finalul cronicilor, printr-o întorsătură de condei și două trei epitete mai mult sau mai puțin stereotipe.

Nedreptatea nu e nici de azi, nici de ieri, ea ține de însuși specificul de artă colectivă al cinematografului care pune «în vedetă» pe regizor și pe actori, umbrind inevitabil aportul celorlalte bresle la izbînda artistică a filmului: operatori, scenografi, monteurii, inginerii de sunet, tehnicieni. Ne extaziem de atîtea ori în fața unui film, uitînd că **operatorul** a îmbrăcat ideile regizorului în haina imaginii, uitînd că **scenograful** a reîmbrăcat realitatea cu o haină pe potrivă biografiilor eroilor. Și

**Ne extaziem
de atîtea ori
în fața
unui film,
uitînd
că operatorul
a îmbrăcat
ideile regizorului
în haina imaginii.
Uitînd
că scenograful
a reîmbrăcat
realitatea
cu o haină
pe potrivă
biografiilor eroilor**

totuși, cînd e semnată de o mină de maestru, imaginea are o covârșitoare importanță în crearea universului estetic al filmului, ca în **7 zile**. Și totuși, cînd e semnată de o mină de maestru, scenografia nu mai rămîne un simplu back-ground căpătînd valoare cel puțin egală cu narrațiunea însăși. Ca în neuitatul «Felix și Otilia» unde fascinația decorului baroc juca, de la egal la egal, cu lumea călînesciană.

Adevărul este că meseriile de operator și scenograf presupun ab initio acceptarea unei condiții dominate de modestie și riscul ca această modestie să fie interpretată de către unii regizori ca o limită a capacității de creație. Nu de mult, un regizor român din generația de mijloc, ușor enervat de debutul unor șefi de imagine în regia de film, declara cu un aer superior că «nu-i totuna să fii realizator sau operator», cu aerul, vezi doamne, că nu oricine poate trece poarta raiului. În realitate lucrurile stau puțin altfel, adică exact invers decît crede cineastul nostru: un operator cu talent, cultură plastică și inteligență profesională poate deveni oricînd un bun regizor, pe cînd viceversa... De altfel, tot mai numeroasele conver-

Iosif Demian
și primul său film,
ca regizor: **Urgia**





Dinu Tănase și preferința sa pentru ecranizări: Trei zile și trei nopți, după romanul «Apa» de Al. Ivasiuc (cu Ion Caramitru și George Constantinescu)

tiri la noi și aiurea, a unor șefi de imagine în realizatori stau măturie lipsei de temelie a unei asemenea teorii elitiste. În arta filmului, inamovibilitatea «castelor» e cel puțin la fel de anacronică și absurdă ca în hinduism. Evadarea, deocamdată izolată, a unui operator din generația mijlocie, **George Cornea** și a doi tineri confrăți de-ai săi, **Dinu Tănase** și **Iosif Demian**, nu este decât începutul unui proces firesc, și poate chiar salutar, în perspectiva apropiatei dublări a producției naționale.

«Imagina» generației '70

În 1971, anul dramatic al puhoaielor răzvrățite împotriva oamenilor acestor pământuri, «Apa ca un bivoli negru», acel documentar cu valoare de manifest de credință al noii generații de cinești, a reunit pe generic și numele a patru absolvenți ai secției de operatorie a I.A.T.C.-ului: **Iosif Demian**, **Ion Marinescu**, **Ni-**

colae Mărgineanu și **Dinu Tănase**. Ultimii doi debutaseră deja, dar în condiții sensibil diferite. Dacă lui **Nicolae Mărgineanu** concepția mediocră care a dominat «B.D. intră în acțiune», nu i-a permis să-și afirme măiestria, în schimb **Dinu Tănase** a găsit imediat ocazia ideală de a-și demonstra personalitatea. Tocmai ținând seama de acest decalaj al startului, traiectoria lor ulterioară e pilduitoare, căci dacă azi **Dinu Tănase** și **Nicolae Mărgineanu** se află într-un raport invers unul față de celălalt, faptul se datorează exclusiv facturii filmelor la care a colaborat fiecare de atunci încolo. **Mărgineanu**, ținut o vreme în loc de serialul «B.D.»-urilor al lui **Mircea Drăgan**, și-a luat parțial revanșa în «Explozia» aceluiași **Drăgan** (unde camera, atât de inspirată în filmarea focului, a avut un rol de căpetenie în crearea și menținerea tensiunii dramatice), a fost din nou handicapat de lipsa de

ambii estetică a superproducției istorice «Frații Jderi» și depășind, în fine, «etapa Drăgan» și-a luat avânt cu «Muntele ascuns» al lui **Andrei Căătălin Băleanu**. Au trecut trei ani de când am văzut acel film și totuși mi-a rămas vie în memorie o secvență dominată de pîlpirea unor raze irizate de soare peste verdele crud al unei pășuni văzute dinlăuntrul unei cabane printr-o ușă deschisă. Atunci, atribuisem vraja momentului regizorului. Astăzi după «Tănase Scatiu» și «Profetul, aurul și ardelenii» trebuie să recunosc că atmosfera și culoarea acelor cadre în care lumina devenise parcă palpabilă erau rodul sensibilității lui **Mărgineanu**. Șapte filme trebuiseră să treacă, însă, pentru ca acest admirabil operator să se întâlnească cu tipul de cinematograf pe măsura lui, sau mai pe șleau spus, cu regizorii cu care să împartă același crez estetic, același registru de valori. Dintr-o asemenea simbioză s-a năs-

Adevărea nu la persoană, ci la stil. Operatorul Florin Mihăilescu (dreapta) a servit admirabil filmul lui Mircea Daneliuc: Cursa—cu Mircea Albulescu (stînga)





George Cornea debutează în regie (și Draga Olteanu în scenaristică) cu *Patima*

cut splendoarea imaginilor din «Tănase Scatiu» cu ale sale savante planuri-secvență de urmărire a personajelor, cu cromatismul dulce al fiecărui cadru în parte, cu adevăratea luminii la starea psihologică a momentului.

Ce s-a petrecut, în schimb, cu **Dănu Tănase**? După două prime filme, care, prin factura lor, i-au permis să strălucească dovedindu-se un as al peliculei alb-negru sau color, imaginile filtrând aceeași tristete surdă, același patetism când reținut când exploziv, urmează «Frații», unde temperamentul i-a fost vizibil încorsetat de structura kammerpieliană propusă de Mircea Moldovan, și de-abia în «Întoarcerea lui Magellan» al Cristiane Nicolescu camera lui își regăsește libertatea de mișcare, inventivitatea și soluțiile poetice. Între timp, tentat să-și încerce armele și pe tărîmul regiei de film, **Dănu Tănase** realizează pentru Televiziune, în dublă

calitate de realizator și operator, o remarcabilă și novatoare ecranizare a romanului «Concert de muzică de Bach» al Hortensiei Papadat-Bengescu, în care stăpînește cu mină de maestru toate compartimentele creației, de la imagine la distribuție. Dar iată că din nou colaborarea cu un regizor de o altă structură stilistică decît a sa (chiar dacă el se numește Andrei Blaier) îl blochează în «Ilustrate cu flori de cîmp» la nivelul unei imagini funcționale, corecte, dar lipsite de fiorul, de personalitatea cu care ne obișnuise. Ceva mai rodât cu viziunea lui Blaier, el reia în «Prin cenușa imperiului», de astă dată pe peliculă color, unele sugestii tragice din filmul de debut «Prea mic...». Pînă la urmă, simțind totuși nevoia unei exprimări plenare, independente, tînărul operator sfîrșește prin a pași pe urmele profesorului său, George Cornea, și debutează în regie cu «Treizeci zile și trei nopți». Rămîne ca regi-

zorul **Dănu Tănase** să fie la înălțimea operatorului **Dănu Tănase** și să colaboreze cu acesta din urmă în așa fel încît să nu-l împiedice să-și reia locul ocupat inițial în prima linie a autorilor noștri de imagine.

Am detaliat anume filmografia acestor doi cineaști, reprezentativi pentru generația lor, spre a demonstra cum două destine pot evolua diferit în funcție de micro-climatul artistic oferit de fiecare film în parte. În relația regizor-operator, funcționează într-adevăr afinitățile electivă. Nu e vorba atît de temperament, de calități personale, cît de **viziune** cinematografică. Numai așa se explică cum **Iosif Demian**, lucrînd cu doi artiști atît de fundamental dife-

Operatorul Călin Ghibu și regizorul Mircea Veroiu o colaborare non-stop (*Dincolo de pod* cu Ovidiu Iuliu Moldovan, Maria Ploae și Leopoldina Bălănuță)





Un alt tandem recent afirmat: operatorul Ion Marinescu (în fotografie) și regizorul Mircea Moldovan: *Pintea*

riți, am spune chiar la antipod, ca Dan Pița și Mircea Verolui, a izbutit să aducă cele patru scheciuri din «Nunta de piatră» și «Duhul aurlui» la același diapazon. Fără imaginea rafinată a acestui maestru al nuanțelor în alb negru, care știe să pindească ceasul zorilor când răsuflarea pământului învăluie peisajul cu o aură de mister, care se mișcă cu egală dezinvoltură, în spațiile deschise ale peisajelor sau între cei patru pereți ai unui decor minuscul, fără talentul și intuiția plastică a lui **Demian**, deci, aceste bijuterii cinematografice n-ar fi fost desigur ceea ce sînt, o sărbătoare a ochilor. Dar iată că același **Demian**, colaborînd în două rînduri cu colegul său de generație Constantin Vaeni, a dat întreaga măsură a științei lui doar în «Zidul», unde formula unitară a filmului i-a dat prilejul să arpegieze pe claviatura talentului, pe cită vreme în «Buzduganul cu trei peceti» l-a stîmjenit, evident, incertitudinea

viziunii regizorale.

Un alt exemplu în sprijinul acestei teze a necesității imperioase a **adevărului nu la persoană, ci la stil** îl oferă cazul lui **Florin Mihăilescu** a cărui imagine și-a păstrat intacte virtuțile, fie că a lucrat cu Dan Pița («Filip cel bun»), cu Mircea Daneiliuc («Cursa» și «Ediție specială») sau cu Alexandru Tatos («Mere roșii», «Rătăcire»).

De fiecare dată, camera lui, neobișnuit de scrupuloasă, atentă la detalii rămîne totuși discretă, lirismul e cenzurat cu luciditate prin cîte o notă ironică și deși oferă permanent soluții de limbaj, spectatorul nu simte că autorul imaginii încearcă să-i amintească prin vreun artificiu că a existat și el, **operatorul**, pe acolo, deși fără inventivitatea lui, acele aparent simple, dar în fond extrem de elaborate mizanscene propuse de Pița, Daneiliuc sau Tatos n-ar fi văzut lumina ecranului așa cum își doreau ei. Firescul, senzația

extraordinară de adevăr de viață a filmelor mai sus citate se datorează, în parte, și aparatului de filmat, care a circulat, pe nesimțite, printre personaje, fără să le stînjenească, fără să oblige vreo clipă actorii să «joace cu fața la aparat», ca-n atîtea și atîtea pelicule românești.

În sfîrșit, ultimul din primii cinci operatori ai noii generații este **Călin Ghibu**, evident ultimul în cadrul acestei treceri în revistă, pentru că într-un top valoric ar fi aproape imposibil să-l departajăm pe **Călin Ghibu de Nicolae Mărgineanu** sau de **Iosif Demian**, și pe aceștia de **Florin Mihăilescu** sau **Dinu Tănase**, toți ar merita să ocupe locul prim, orînduiți cel mult după un criteriu alfabetic. **Călin Ghibu** a avut șansa să facă echipă de la bun început cu un regizor pe potrivă lui, cu Mircea Verolui, de care nu s-a mai depărțit de atunci încoace. De altfel, marii artiști de pretutindeni lucrează în tandemuri fixe:

Arhitectul Nicolae Drăgan are una din cele mai bogate «filmografii scenografice» (*Puterea și Adevărul*)





**Talentul operatorului Nicolae Mărgineanu (în fotografie)
și-a găsit drumul alături de Dan Pița: Tănase Scatiu**

Bergman îl are pe Sven Nikvist, Ciuhrai îl avea pe Urusevski, Fellini pe Peppino de Rotuno, Hitchcock pe Greg Toland. Fără a intenționa vreo comparație deplasată, nu pot să nu amintesc că și în cinematografia noastră există cîteva tandemuri deja consacrate de vreme: **Mircea Mureșan și Nicu Stan, Ion Popescu Gopo și Grigore Ionescu, Sergiu Nicolaescu și Alexandru David, Iulian Mihu și Fischer și Intorsureanu**, iar din 1973, **Mircea Verolu și Călin Ghibu**. Primul lor film «7 zile», a însemnat pentru Verolu evadarea din trinomul de aur Pița-Verolu-Damian, iar pentru **Ghibu** afirmarea explozivă a unei personalități aparte, care și-a pus pecetea pe toate celelalte realizări semnate de cei doi: «Hyperion», «Dincolo de pod», «Minia». Film de atmosferă, «7 zile» l-a impus pe **Ghibu** nu ca un debutant dotat, ci ca un maestru, așa cum maeștri se arătașă la debut **Demian, Mihăi-**

lescu și Tănase. Fulguranța unor cadre și planuri insolite, filmate cu matematică precizie, contrapunctul rafinat al culorilor, simțul inefabilului și, mai ales, rigoarea profesională împinsă pînă la perfecționism, îl recomandau de la sine pînă la ideal al stilului cerebral, esențializat, propriu fibrei artistice a lui Verolu. Din conlucrarea lor s-a izvodit acel superb regal vizual numit «Dincolo de pod».

Un alt tandem recent afirmat, cei drept cu rezultate mai inegale, este acela alcătuit din **Mircea Moldovan și Ion Marinescu**. După o primă și fericită colaborare în 1973, în «Vifornița», unde operatorul a vădit o robustă înclinație realistă, cei doi s-au regăsit în «Toamna bobocilor», urmat de «Iarna bobocilor», după ce între timp **Ion Marinescu** lucrase, cam fără spor, la «Proprietarii» (regia Șerban Creangă) și cu mult profit la «Stejar, extremă urgentă» (regia Dinu Cocea),

ale cărui imagini îi recomandaseră pe deplin stăpîn pe meserie și înzestrat în plus cu capacitatea de a depăși, atunci cînd scenariul îi oferă prilejul, chiar limitele viziunii regizorale. Regăsirea cu Moldovan avea să dea roade de-abia în «Pîntea», unde regizorul însuși a demonstrat că nu comedia minoră e vocația lui, ci epicul cu largă deschidere poetică. De-abia atunci, în peisajul grandios al Maramureșului a arătat **Ion Marinescu** că poate să folosească culoarea nu numai cuminte și festivă (ca-n serialul «Bobocilor»), ci dramatic, acordîndu-și camera la unison cu vibrația baladei.

După apariția în forță a acestor capete de afiș, anii din urmă au adus debutul, uneori mai timid, mai neconcludent, alteori mai autoritar, al unor noi promoții de operatori. Cu riscul de a fi acuzată de parti pris, îndrăznesc să spun că luați în bloc

Fantezia scenografului Virgil Moise în filmul lui Manole Marcus, Actorul și sălbaticii





Caracteristica acestui artist plastic: rigoarea. Scenograful Aureliu Ionescu și filmul *Profetul, aurul și ardelenii*

sau în parte, ei nu au forța artistică a generației anilor '70. În fața filmelor lor, nu am trăit senzația de revelație produsă de imaginile semnate de colegii lansați cu șapte, opt ani în urmă. Poate că legea serilor își spune și aici cuvântul... **Dumitru Costache Foni** și **Cornel Diaconu** («De bună voie și nesilit de nimeni»), **Vasile Drăgan** («Ultima noapte a singurătății»), **Acțiunea** («Autobuzul»), **Florin Paraschiv** («Mastodontul», «Gloria nu cîntă»), **Marian Stanciu** («Mastodontul», «Regăsi-re», «Septembrie») și ultimii doi veniți, **Valeriu Ducaru** («Iarba verde de acasă») și **Dan Niculescu** («Împuscături sub clar de lună») au, indiscutabil, o bună pregătire profesională și talent, dar ce le reproșăm este absența obsesiei pentru perfecțiune (de unde mici, dar vizibile erori de iluminare sau cadraj). Le reproșăm tendința de a-și crea un stil din artificii (excese de zoom sau de obiective ce distorsionează imaginea) și mai ales, excesiva modestie în afirmarea propriei personalități. Poate că timpul o să-i vindece, poate că unii dintre ei, asemeni lui **Mărgineanu** la debutul său, nu și-au găsit încă regi-zorul potrivit. Cert este că școala românească de operatorie, întemeiată de bravi și nu îndestul pome-niții noștri pionieri **Constantin Ivanovici** și **Tudor Posmantir**, continuată strălucit, peste decenii, de pleiadele conduse de **Eftimie Vasilescu**, **Ion Cosma**, **Ovidiu Gologan** sau **Nicu Stan**, își are astăzi continuatori de nădejde.

Profesorii și discipolii scenografiei

Permanentul și beneficul aflux de forte noi în scenografia de film s-a dovedit cu atât mai prețios acum, cînd la numai cîteva luni distanță cinematografia noastră a pierdut pe

trei dintre scenografiile ei de frunte: **Liviu Popa**, năprasnic răstignit în decorul de apocalips al cutremurului din 4 martie, **Giulio Tincu** și **Filip Dumitriu** prea timpuriu răpuși de necruțătoare maladii. Artiști aleși, dascăli neprețuiți și oameni deosebiți, ei, adevărați stâlpi ai filmului românesc, lasă prin dispariția lor un gol de nelocuit. Specializat deopotrivă în decoruri monumentale sau în interioare în care accentul cădea pe atmosferă, pe detaliu, **Liviu Popa** contribuise cu talentul lui excepțional la crearea unor opere de referință ca «Setea», «Dacii», «Columna», «Tinerete fără bătrînețe», «Bariera», «Felix și Otilia», «Porțile albastre ale orașului», «Cantemir», «Mușchetarul român». La rîndul lui, **Giulio Tincu** semnase scenografia unor filme de prim rang ca «Pădurea spinzuraților», «La patru pași de infinit», și desigur «Veronica» și «Veronica se întoarce», a căror strălucire plastică i s-a datorat în bună parte. Ceva mai rar folosit de regizori, **Filip Dumitriu** rămîne totuși legat de opere semnificative ca «Moara cu noroc», «Darclee», «Tudor» și, mai recent «Nemuritori». Cei trei lasă, așadar, în urmă o filmografie impresionantă și, mai ales, lasă în urma lor o școală de scenografie. Cu generozitate și răbdare, ei au crescut și cultivat de-a lungul anilor mlađdii noilor talente. Sub îndrumarea atentă a lui **Liviu Popa** s-au format **Nicolae Drăgan** și **Virgil Moise**, sub privirea blîndă a lui **Giulio Tincu** a desprins tainele meseriei **Aureliu Ionescu** și nu întîmplător astăzi, cînd cei trei profesori au dispărut, numele acestor discipoli ai lor se impune de la sine în fruntea noilor generații de scenografi. Ceva din forța, noblețea și rafinamentul lui **Liviu Popa** răzbate în cele mai bune creații ale lui **Nicolae Drăgan** («Dincolo de pod», «Minia»). Ceva din cultura plastică și ironia lui **Liviu Popa** se simte în succesele lui **Virgil Moise** («Actorul și sălbaticii», «Filip cel bun»).

Ceva din rigoarea și respectul pentru arta cinematografului se vedește în decorurile lui **Aureliu Ionescu** (de la «Duminică la ora 6» la «Profetul, aurul și ardelenii»).

Sare în ochi ca și în cazul colaborării dintre operatori și regizori că rezultatele optime ale scenografiilor sînt condiționate de climatul estetic al fiecărui film în parte. Să luăm drept eprimitor traiectoria celor trei artiști mai sus citați, exemplari în felul lor. **Nicolae Drăgan**, după un debut interesant în «Gioconda fără suris» și alte două filme demult dispărute din amintirea publicului («Apoi s-a născut legenda» și «Simpaticul domn R»), semnează decoruri funcționale, dar nu senzaționale pentru «Serata», «Drum în penumbra» și de-abia în «Puterea și Adevărul» începem să-i ghicim cu adevărat personalitatea, care se va putea desfășura plener, clocotitor, de-abia în colaborarea cu Verolii («Dincolo de pod» și «Minia»), cînd se întrece pe sine. Decorurile cu adevărat extraordinare din aceste ultime două filme, în care cadrul scenografic are o importanță vitală, sînt mărturia unei solide culturi și a unui talent matur, capabil să recreeze, în termeni autohtoni, sugestiile capodoperelor picturii universale.

Excelent profesionist, **Virgil Moise** a depășit, la rîndul lui, nivelul strictei funcționalități doar atunci cînd a dat peste un regizor care știe să-l stîrnească din rutină și să-l ferească de tentația opției tonicegalizatoare, incitîndu-i fantezia și spiritul creator.

Iată de ce, dintr-o foarte lungă listă de filme, preferințele noastre merg spre «Canarul și viscolul», «Actorul și sălbaticii», și mai cu seamă «Filip cel bun». În «Filip cel bun», **Moise** a arătat că, atunci cînd e stimulat de climatul estetic instaurat în cadrul echipei de către un cineast pentru care cinematograful este în primul rînd o artă și abia în al doilea rînd o meserie, cuvintele de laudă la

adresa decorurilor sale se pot transforma, pe bună dreptate, în superlative.

În exact aceeași situație se află **Aureliu Ionescu** care de la excelentul debut din «Duminică la ora 6», oscilează derutant între admirabil («Diminețile unui băiat cuminte», «7 zile») și banal («Trei scrisori secrete», «Ștefan cel Mare»); între forța realistă și realismul de fațadă, în funcție numai și numai de cineastul comanditar al decorurilor, în funcție de stăcheta de exigență estetică stabilită de acesta pentru întreaga echipă de colaboratori. Un fenomen similar se petrece cu scenograful afirmat de curând. De pildă, decorurile lui **Vasile Rotaru** au palpat de autenticitate în «Ilustrate cu flori de cîmp» și în «Iarba verde de acasă», dar au fost reci și impersonale în «Tată de duminică» (e drept că deseori unii regizori ignoră arta de a pune în valoare un decor, o ambianță).

Dincolo de acest fenomen, remediabil în timp, important mi se pare numărul tot mai mare al celor atrași de această meserie, destul de plină de sacrificii, începînd cu acela al orgoliului. Cu atît mai semnificativă și îmbucurătoare apare prezența pe genericul filmelor «De bună voie și nesilit de nimeni» și «Nemuritori» a unui artist de talia lui **Sever Frentiu**. Din plutonul scenografilor afirmați în acest deceniu, se distanțează net **Vittorio Holtier**, autorul decorurilor la două filme de factură diferite, dar deopotrivă de ambițioase în discursul lor: «Zidul» și «Mere roșii» (pentru acesta din urmă a obținut, de altfel, Diploma de scenografie în Festivalul «Cîntarea României»). În rest, putem consemna seriozitatea profesională a lui **Radu Călinescu**, («Decolare», «Ciprian Porumbescu»), prezența încă oscilantă a **Adrianei Păun**, ale cărei bune intenții sînt minate insidios de tentația «lăcuirii» realității («Proprietarii», «Toamna» și «Iarna bobocilor») și, desigur, promisiunile tuturor acelor afirmați deocamdată pe genericul unui singur film: **Dumitru Georgescu** («Cursa»), **Dumitru Zbiera** («Ediție specială»), **M. Moldoveanu** («Septembrie»), **Stefan Anton** («Trepte pe cer») etc.

Nu putem încheia această sumară sinteză fără a aminti că o infuzie masivă de talente s-a produs și în sfera pictorială de costume. Hrănită din spiritul instaurat de-a lungul anilor în această breaslă de creațiile noastre de clasă internațională, **Hortensia Georgescu** sau **Lidia Luludis**, o nouă generație li s-a alăturat. **Doina Levința**, **Mariena Șerbănescu**, **Gabriela Lăzărescu**, **Svetlana Schiopu**, **Adriana Păun**, **Nicolae Edulescu**, **Pere Veniamin**, **Florin Gabrea**, lată ot atîtea nume care ar merita, fiecare în parte, o analiză detaliată iar, vai, iarăși spațiul tipografic nu le-o permite. Ne vom lua revanșa într-un studiu viitor.

Manuela GHEORGHIU

De la bunici la copii

De la primul film românesc de desen animat au trecut 57 de ani.
Au fost bunicii... Au mai fost și mai sînt părinții.
Dar acum, vin copiii.
Vin copiii? Las'să vie!



Din discreție, autorul articolului n-a pomenit de admirabilul său film, după grafica lui Florin Pucă: *Cale lungă*



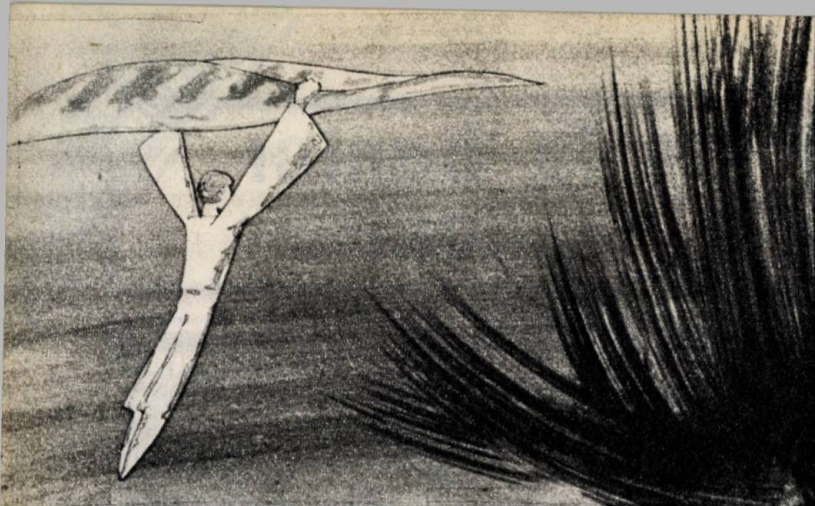
Pentru că despre filmul nostru de animație se scrie cam puțin și cam rar și pentru că acest magazin cinematografic ne oferă, prin însuși profilul său, cadrul unei priviri mai de ansamblu, să încercăm o succintă, dar utilă, cred, informare asupra producției actuale a celui mai tînăr studio. Cel mai tînăr? Da... Anima-filmul are vreo treisprezece ani, vîrstă prin care trece, oricum, spre adolescență.

...Bunicii lui — pionierii, fără cravate, ai genului — înimoși, generosi și candidi ca toți bunicii, au plecat demult și de tot dintre noi... Au ple-

cat în amintire sau într-o nedreaptă uitare? Se numeau, nu Anima-film, nu studio, ci Aurel Petrescu, Marin Iorda. Păcălă se anima pentru prima oară în 1921, Haplea în 1927...

...Părinții? Tinerii de acum 20 de ani: Bob Călinescu, Ion Popescu Gopo, Matty, Olimp Vărășteanu, sînt și azi, la lucru, cu creionul, cu hirtia, cu aparatul de filmat. Lor li s-au adăugat alții... Nu-i mai numim pentru că, o dată cu acestea, leșim din scurtă istorie, din amintiri și promisiuni pentru a intra în șantier. În șantierul pe frontispiciul căruia scrie 1978, 1979, 1980... Să-i adăugăm, doar, trei semne de întrebare: 1) Ce? 2) Cine? 3) Cum?

La «Anima» se realizează acum aproape 40 de scurt-metraje pe an.



Dedicându-și filmul lui Aurel Vlaicu, Ion Truică izbutește o minunată metaforă a zborului: *Văzduh*



Jocurile copiilor, culorile copilăriei: *Șotron* de Laurențiu Sîrbu

Un omagiu adus omului și umanității: *Geneză* de Mihai Bădică



Cu perspectiva recentă, deosebit de stimuloare, esențială pentru solicitarea tuturor potențelor — pentru deschiderea spre cerințe reale, pentru chemare, formare, confruntare, pentru cules și ales — ca această producție în câțiva puțini ani să se dubleze. E primul și cel mai important element-eveniment pe care trebuie să-l subliniem aici. O solicitare care se înscrie într-o perspectivă mai largă a întregii noastre cinematografii și pe care o consemnăm cu îndatorare și bucurie responsabilă.

Ce reprezintă în această perspectivă trei premiere pe care «Anima-film»-ul le oferă, în fiecare lună, spectatorilor săi?

Să începem cu o realizare numai la prima vedere minoră: serialul pentru cei mici — și foarte mici: **Bălănel**. Creație a unui talentat și aproape necunoscut regizor-animator, Artin Badea, «eroul» acesta miniatural a ajuns, într-un timp nu prea lung, la al 20-lea episod. Meritul este, bineînțeles, în primul rând, al celui care l-a găsit atât configurarea grafică cât și mai ales caracterul cuceritor prin bunăvoința sa infinită — dar și al instituției, al colectivului care a știut să-l preia și, cu colaborarea unui mare număr de regizori și desenați, să-i multiplice întâmplările inventiv și — ceea ce era aici la fel de important — productiv, prompt. Bălănel și nedespărțitul său prieten pisoi și-au câștigat de-acum simpatia certă a copiilor nu numai de la noi, dar și din numeroase alte țări, unde a fost și este în continuare cumpărat. Reunirea episoadelor într-unul sau două filme lungi, lansate corespunzător în sălile de cinematograf, ca și o reprogramare în suită la emisiunea «1001 de serii» pe micul ecran, este nu numai posibilă ci de dorit pentru a valorifica bine o reușită care, în datele specifice genului, este întrutotul încurajatoare. Într-o zonă apropiată se situează și un alt serial, **Pătrățel**, datorat regizorilor Olimp Vărășteanu, Florin Anghelescu, Adrian Nicolau care, după primele episoade, se arată a fi, de asemenea, bine primit de destinarii săi.

Cu câteva luni în urmă, în primăvară, s-au reluat după o întrerupere cam lungă și nejustificată, micile filme de păpuși și obiecte animate. Genul este unul de infinite și fermecătoare posibilități. În funcție, bineînțeles, de zestrea interioară a autorilor. În acest gen și-a rostit Norman McLaren insolitul discurs cu scaune, în acest gen ne-a vorbit neuitatul Trnka, așa au prins viață din nisip personajele elvețianului Ansorge sau știecele finlandezului Seppo Suo Attila, s-au putut realiza așa și la noi **Rapsodie în lemn** cel mai frumos produs al lui Bob Călinescu, **Brezaia**, film selectat în antologia internațională a filmului de animație de la Busto Arsizio suculenta **Prostie omenească** de scrisă, după Creangă, de George Sibianu, și, mai de curând, lume:

de plastilină a unui tânăr ingenios care se cheamă Mihai Bădică.

Un vechi combatant al animației tridimensionale ca Sibianu, reluându-și astăzi uneltele, alături de Mihai Bădică, Tatiana Apahideanu, Isabela Petrasincu, Liana Petrutiu și, poate, peste puțin timp, și alții, promit o reluare a genului. Pentru început, câteva filme povestite șoimilor patriei, dar și nouă, cu păpuși, cuburi, fire de lână...

Gopo își continuă neobosit istoria cu «Omulețul» dar și o nouă întâmplare cu mai recenta sa pasiune — ciocriul Cicy, Nell Cobar o urmărește pe binecunoscuta sa Mihaela la săniuș, la grădiniță dar și la o confruntare cu magia viorii, Bob Călinescu chibzuiește mult, chiar prea mult, la un film care să-l reprezinte la cota 1979, iar Sabin Bălașa, pentru moment, nu vrea să-și mai anime pictura. Păcat...

Se așteaptă ecoul primelor episoade realizate de Victor Antonescu și Laurențiu Sirbu din **Aventuri submarine** cu care se abordează universul fascinant al lumii de sub ape propus de scenarista Francisca Ricinski. Ion Truică va interpreta, cu predilecția sa pentru metafora gravă, suav-ascetică, un poem al lui Nichita Stănescu; Virgil Mocanu își exersează verbul critic prezentînd caricatural «**Familia**» sa, de data aceasta «la cumpărături» și «la operă», iar subsemnatul, cu prețiosul ajutor al unei echipe de tineri artiști plastici aflați (cu două excepții, la început de drum în animație) voi încerca să expun **Principiul lanului**.

Pentru că am vorbit de tineri, e locul să menționăm că «Animafilmul» care niciodată nu a fost avar cu debuturile, dă cuvîntul, de data aceasta concomitent, într-un singur an, unui grup de tineri talentați, ambițioși, neprevăzuți, cultivabili, ca toți tinerii și, unii dintre ei, chiar de pe acum cultivați. Ceea ce înseamnă, dacă nu o garanție, în orice caz, o îndreptățită speranță.

Sîntem în 1978, de la primul film românesc de desen animat au trecut nu mai puțin de 57 de ani. De la Cannes-ul cu spectaculoasa «Palme d'Or» au trecut 20 de ani.

Au fost bunicii... Au fost, mai sînt, părinții. Dar acum, vin copiii. Vin copiii? Las' să vie... Lăsați-i să vie... Și mai ales, să nu plece, dacă s-ar putea, niciodată. Pentru că, așa cum ne atrăgea atenția Brîncuși, cînd nu mai sîntem copii, sîntem deja morți. Copii, înțelegem, cu sufletul. Și «anima» însemnează — să ne amintim — **SUFLET!**

Adrian PETRINGENARU

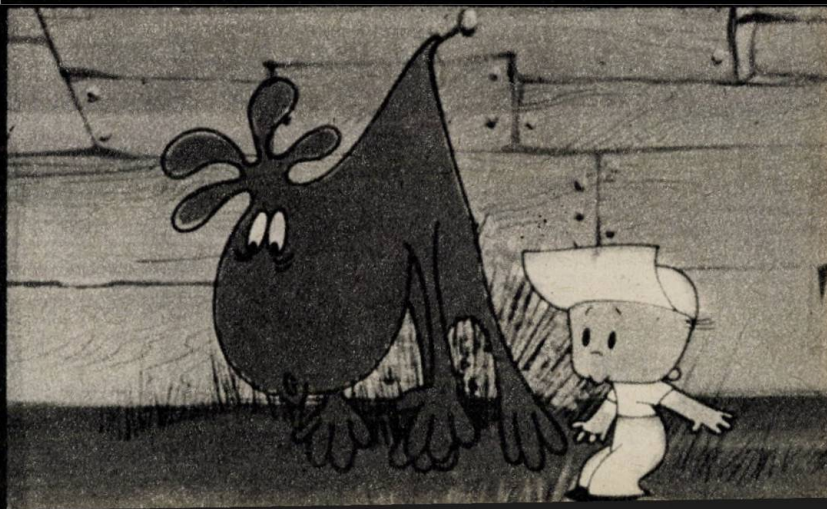


Bălănel, un serial de Artin Badea, ajuns la al 20-lea episod și la înconjurul lumii



Sabin Bălașa nu mai vrea, deocamdată, să-și anime pictura. Păcat! (Orașul)

Un alt serial de mare succes național (și, sperăm, internațional): Pătrățul de Olimp Vărășteanu, Florin Anghelescu și Adrian Nicolau



urmăriți
aceste
scurte metraje!

Cît de documentar este documentarul?



Filmare prin surprindere

La ora 9 era mare for-
toță în studioul «Alex-
andru Sahia». Nu
știam exact cum să intru în subiect.
Știam că documentarul este un de-
pozit, o arhivă prețioasă, de neînlo-
cuit nici prin cuvinte, nici prin cifre.
În filmul **Pechea în mers**, despre
o comună care aspiră la titlul de
oraș, cineva spune «ne împrumutăm
unul altuia cămașa, ca să nu leșim
prea zdrențăroși» și apar imediat
secvențe dintr-un alt documentar
(în documentari): **Ultima generație
de săraci** (titlu superb, s-ar putea
naște sub el o epopee romanească).
Mai știam că unul din rosturile do-
cumentarului este acela de a se
insinua discret, neștiut, în locuri,
fapte și împrejurări deosebite, care
merită păstrate în memoria noastră
prea lertătoare de atîtea ori.

Și iată că întîmplarea mi-a scos-o
în cale pe regizoarea **Ada Pisti-
tiner**, care tocmai se pregătea
pentru o vizionare internă cu ulti-
mul ei film.

— **Ați făcut un film într-o teh-
nică dificilă, aceea a ciné-vérité-
ului.**

— Am făcut mai multe. Și noi le
numim filmare prin surprindere. Și
mi place să lucrez astfel pentru că
așa înțeleg eu documentarul.

— **Ce înseamnă, în fond, filma-
re prin surprindere?**

**Era o vreme cînd
se vorbea despre
«școală documentaristă
românească».
Ea există și acum.
Dar despre ea
se vorbește
mult mai puțin
sau deloc. De ce?**

— Înseamnă să pîndești, să te
ascunzi, să pîndești clipa relevantă,
să vezi în fiecare loc sau situație
ce este interesant sau pasionant
alegînd, din ore întregi de viață,
minutele cele mai emoționante, cele
mai autentice. Dar asta înseamnă
să aștepti ceva...

— **Și oamenii știu sau nu că îi
filmați?**

— Cînd am filmat **Un cămin cul-
tural**, le-am spus că vreau să asis-
tăm la repetiție, pentru că pregătim
o serbare și am vrea să integrăm
ceva din programul lor. Îi rugam să
mai facă încă o dată și încă o dată,
ca să iasă foarte bine la filmare,
aprindeam reflectoarele ca să fie
obișnuiți, să nu se inhibe atunci
cînd... Bineînțeles, folosim un apa-

rat silențios. Altă dată, am surprins
o fată plîngînd pentru că nu-i ieșea
ceva; am așteptat apoi trei ore pînă
i-a reușit încercarea ca să-i fur zim-
betul de fericire. Pe ecran am văzut-o
plîngînd și rîzînd în trei minute cu
totul.

— **Care este raportul de muncă
— în ore — pentru un asemenea
film față de unul obișnuit?**

— În primul rînd, raportul de pe-
liculă folosită: 1 la 4 în filmele obiș-
nuite, de la 1 la 6 pînă la 1 la 30,
în filmele de ciné-vérité. La o bobină
de imagine sînt uneori 30 de bobine
de sunet. Durează cam trei săptă-
mini să potrivești trei minute de
imagine și sunet. Dar dacă îți place
să faci, nu e prea greu.

Drum cu întoarcere

Constantin Vaeni se pre-
gătea să plece la Bufta. Am reușit
să-i amin puțin plecarea.

— **După ușurința cu care ajun-
geți de la studioul «Sahia» la
«Bufta», s-ar putea crede că di-
ferențele între filmul documen-
tar și cel de lung-metraj sînt mi-
nime...**

— Sigur că nu e așa. Nu vreau să
deschid o discuție teoretică, dar
trebuie să spun că există de la bun
început o diferență fundamentală
în atitudinea față de realitate: în
documentar te adaptezi la realita-
tea găsită, pe cînd în filmul de fic-
țiune, aduci lucrurile la tine.

— **Existența unui scenariu scris
de altcineva — nu vă «încorsetea-
ză» puțin?**

— Pînă acum am lucrat cu sce-
nariști deschiși sugestiilor mele.
Dar oricum lucrez și modific un film
pînă în ultima etapă. Redecupez în
fiecare zi racorduri de replică, de
sens, — oamenii cu care lucrez se
plîng că nu știu ce am în cap — iar
la montaj, iau totul de la capăt.

— **După ce ați terminat un film
de ficțiune, ați simțit vreodată
«reminiscente» ale documenta-
ristului?**

— Documentarul este o meserie
adevărată, care îți intră serios în
sînge. Sînt obișnuite — bune cred
— de care nu m-am putut «dezbăra»:
păstrez o anume curiositate, o anu-
me inteligibilitate în narațiunea pe
care numai școala «Sahia» mi-a
dat-o. Apoi am secvențe întregi
filmate în spiritul documentarului,
chiar cu aparatul ascuns — și în
Zidul și în **Buzduganul** cu trei
peceți. Filmul pe care sper să-l fac,

Unui documentar de Ion Bostan — despre **Deltă** sau **păsări** —
i se mai poate spune, cu drept cuvînt, un **potem cinematografic**
(*Rațele sălbatice* de Ion Bostan)



Groapa, după scenariul lui Eugen Barbu, va fi unul de natură documentară în esență, și chiar ca tehnică.

— Cum se explică faptul că un documentarist, un regizor care trăiește în permanență — ca artist — nevoia realității, nu o evadează în vis, în fantezie, ca o compensație, în clipa în care a făcut filme de ficțiune?

— Un regizor trăiește o obsesie, și oricum s-ar exprima, se întoarce la ea. Obsesia sacrificiului, de pildă, m-a urmărit și în filmul meu de diplomă, în Institut — **Sahia** într-o după-amiază, și într-un documentar despre Orșova: Apoi s-a născut orașul și în Zidul și chiar și în **Buzduganul**...

Pe de altă parte, nu ajungi să faci numai ce vrei, ci se întâmplă să începi să dorești ceea ce îți înseamnă...

— Revenind la documentar, cum reveniți și dumneavoastră după un film artistic, ce v-ar place în mod deosebit să lucrați?

— Da, mă întorc la documentar pentru că, datorită lui, rămân mereu proaspăt, pentru că înseamnă o stare de veghe, plină de neprevăzut, o anume «nervozitate» creatoare, ce aduce o experiență fantastică. Îmi place să lucrez orice ar putea însemna un plus de experiență... În mod special mi-ar place să fac anchetă socială.

Destine necunoscute

Pe regizoarea **Florica Holban** am găsit-o la masa de montaj. Se chinula să pună o sincron și omul îi vorbea numai cu capul întors. Vroiam să-i cer o definiție a documentarului.

— Ah, nu, nu știu ce e documentarul, habar n-am. Nu știu nici să dau definiții. Uite, dacă vrei îți vorbesc despre filmul ăsta la care lucrez. Am rămas puțin în urmă pentru că am stat cu Ada să-i vedem filmul. Când îi lese cuiva un film, stăm toți pe capul lui, îi mai spunem și noi o vorbă, mai discutăm... A făcut un film superb. Eu aș fi văzut altfel finalul, dar îi respect felul ei de a vedea. Mă supără foarte tare să se amestece cineva în treaba mea, așa cum am văzut-o eu, să-mi explice ce trebuia făcut altfel sau mai știu eu ce. Observații de detalii, vreo greșală care să-mi fi scăpat, da, înțeleg, dar altfel nu.

— Și ce film este acesta la care lucrați?

— Tipografil se numește, da, așa, că despre ei e vorba. Am plecat de la «Culegătorul de semne» al lui Arghezi, acum de curând am citit-o, că mie nu prea mi-a plăcut cine știe ce romanul lui, «Lina», și atunci... Dar ideea asta a oamenilor despre care se știe foarte puțin mi-a plăcut foarte mult...

— Vă place să faceți filme despre oameni...

— Da, asta este pasiunea mea. Urmăresc oamenii, destinele lor neștiute și de multe ori nedrept ne-

știute. Întotdeauna obiectele și locurile au rămas ca fundal. Îmi place să descopăr oameni, să pătrund în intimitatea lor. Dar vezi, mă încurcă îngrozitor tehnica asta. Până se pun luminile, până merge sunetul...

— Și, totuși, filmele dumneavoastră sînt foarte spontane și calde.

— Dacă e așa, este pentru că îmi iubesc «subiectele». Îmi place să vorbesc despre tineri. Pe vremuri, făceam anchete sociale, cu tineri care greșiseră într-un fel sau altul. Eu cred că orice om care a greșit o dată se poate îndrepta. N-am discreditat niciodată pe cei pe care i-am filmat... Nu le-am arătat fețele, ca să nu le fie rușine să apară pe stradă după ce i-ar fi văzut mil de oameni. Eu cred că iubirea poate îndrepta un om.

— Ați făcut un film, «**Ștafeta**», în care era vorba de familii de petrolisti. Am impresia că și aici în studioul «**Sahia**» există o stafetă...

— Da... Anul trecut au venit două absolvente de la regia de film: **Te-reza Barta**, fiica regizorilor **Dona** și **Gabriel Barta**, colegii noștri, și fiică-mea. O văzusem eu că vrea să facă film, nu am fost de acord — eu sînt mai tare, așa, «energică», și am vrut... dar m-am trezit cu ea după Institut, aici, la «**Sahia**». De... Și acum face un film. Să vedem cum o să fie.

Cuțitul

Am văzut un film tulburător, atît prin cruzimea voită — și justificată —

a imaginii, cît și prin sensurile și mesajul său: **Cuțitul de Titus Mesaroș**.

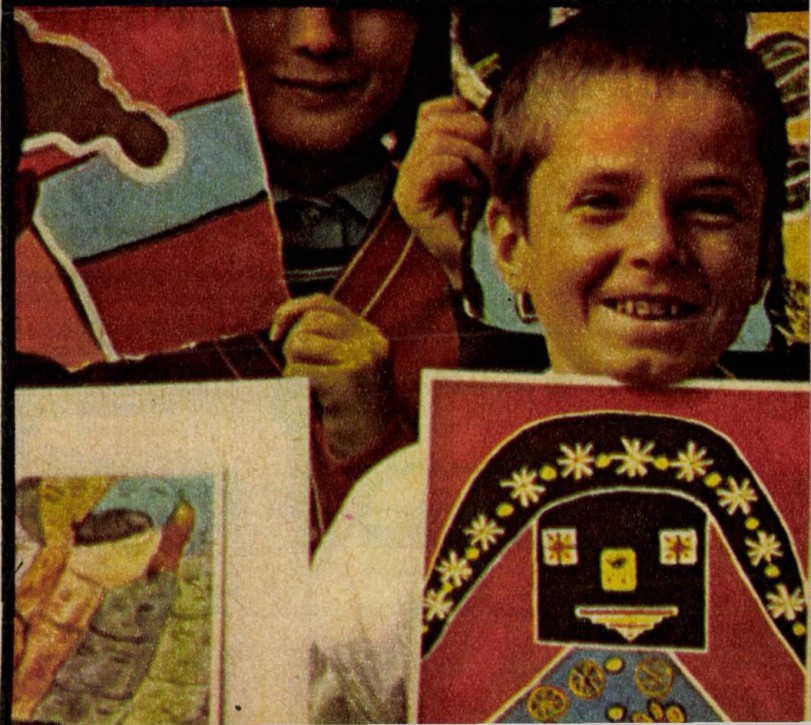
Un fapt divers, dramatic, la limita tragicului. Un tânăr înjunghiat pe stradă de un huligan irresponsabil, beat. Tânărul este salvat, cu mari dificultăți, printr-o intervenție chirurgicală promptă. Asasinul este depistat, trimis în instanță și apoi la pușcărie. Șapte ani. Regizorul se afla întâmplător în spitalul de urgență, cînd a fost adus tânărul și a filmat «pe viu», așadar, moartea clinică a pacientului și întoarcerea lui la viață. Peste patru ani revine. Dar revine la cei care comiseseră actul criminal și care își ispășeau pedeapsa și îi arată filmul operației. Și îl filmează pe ascuns, privind acest film îngrozitor. Rezultatul este extraordinar.

— Modelarea socială a omului este mai importantă, cred eu, decît modelarea mașinii. Lupta pentru disciplinare, lupta împotriva violenței, mi se par teme mai grave și mai urgente pentru noi, cineștii, decît consemnarea victoriilor mașinii. Asta nu înseamnă că sînt împotriva notificării și comentării faptului tehnic, al progresului științific — eu însumi fac acum un film despre ergonomie — dar problemele sociale ale omului nou, ale tînrului de azi, mi se par capitale.

— Acest film al dumneavoastră are o marcă foarte violent personală.

— Detest uzura limbajului cinematografic. Sîntem tentați să spunem că cîinele este cîine. Și să ne declarăm mulțumiți cu asta.

Nu numai despre copiii minune, ci și despre minunile pe care le face pasiunea unui dascăl (*Copiii din Vulturești* de Jean Petrovici)



Încerc să lupt cu orice inertiă. Încerc să caut originalitatea, ineditul — nu de dragul lor, nu formal. Dacă vă veți uita cu atenție la filmele mele, veți observa absența oricăror căutări factice, de suprafață, jocuri de imagine și așa mai departe. Încerc să suscit interesul de la primele cadre, printr-o «lovitură». Caut compoziția care în minimum de timp să ofere maximum de informație. Și mai caut să nu deranjez faptul de filmat. Îl doresc autentic, Încerc să pătrund încet, să mă strecur ca o pisică. Fenomenul tulburat nu mai este același, își schimbă calitatea.

să fac un film polemic — dacă așa ceva poate fi conceput — cu **Tim-puri noi** al lui Chaplin.

— ...?

— Să vă explic. Mă închei la haină într-o secundă. Asta poate însemna standardizare, scădere a creativității așa cum demonstrează Chaplin. Dar pe de altă parte am câștigat timp prețios pentru productivitate. Omul primitiv cheltuia mult timp cu aprinderea focului. Noi concentrăm foarte mult acțiuni care au devenit mărunte și auxiliare. Avem o viață mult mai densă în fapte. Și dacă măsurăm după fapte, am vedea că trăim cam de douăzeci de ori

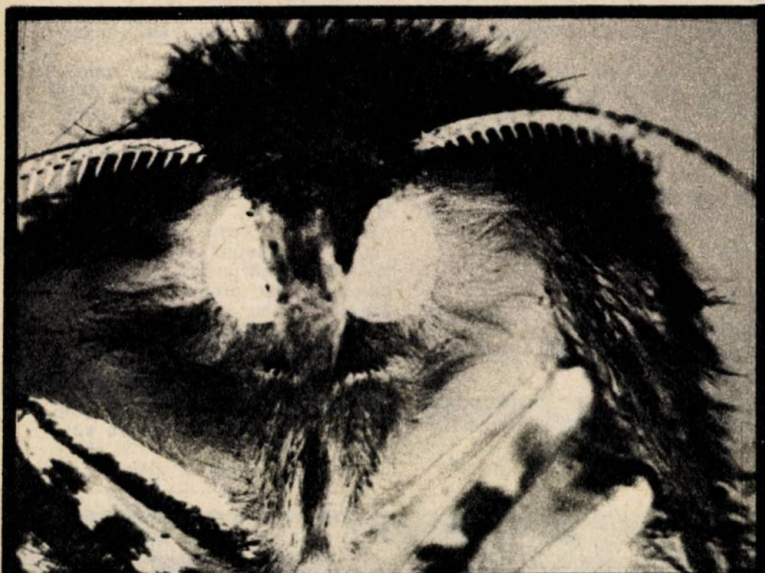
să umple golurile din schițe: **Pe urmele unui film dispărut**. În 1973, într-o cercetare întâmplătoare de arhivă și din întâlnirea tot întâmplătoare cu asistenta de atunci a doctorului, filmul este găsit. **Premieră după 75 de ani**, așa s-a numit filmul, în 1973, semnat de Alexandru Gășpar și dovedea că munca de reconstituire a regizorului Bostan fusese extrem de justă.

Era un film în care aparatul de filmat se transforma în instrument de cercetare: ceea ce ochiul nu poate percepe sau reține în desfășurarea unui proces, pelicula poate dezvălui cu multă ușurință. Această «prioritate românească absolută», cum a fost numit filmul profesorului Gheorghe Marinescu de către Asociația internațională a cinematografiei științifice (A.I.C.S.) — cel mai înalt for în domeniu — a obligat foarte mult cinești de la studioul «Al. Sahian».

Și, într-adevăr, peste tot unde a fost, filmul științific românesc s-a întors cu medallii și distincții: Cracovia, Belgrad, Pardubice (Cehoslovacia), Leipzig, Teheran, Varna, Kiev, Sofia, Praga, Brno, Santarem (Portugalia), Philadelphia...

Din anul 1964, filmul românesc de știință primește în fiecare an cel puțin o distincție A.I.C.S. — cum spuneam, cea mai importantă confruntare și recunoaștere internațională.

Ion Bostan, Mircea Popescu, Alexandru Gășpar, Maria Săpătoru, Zoltan Terner, Karda Ladislau, Doru Cheșu, Alexandru Sirbu, Liliana Petringenaru sau operatorii Laurențiu Mărculescu, Victor Popescu, Claudiu Soltescu, Dumitru Predeanu, Liviu Nitu și încă alții sînt numele unor din cei care aduc o glorie deloc spectaculoasă — dar prețioasă — filmului românesc, și despre care nu știu aproape nimic. Aceste cifre rînduri au încercat să facă un început.



Filmul documentar înseamnă și maximum de informație în minimum de timp (*Armele naturii* de Alexandru Gășpar)

— Dumneavoastră semnați și scenariul și regia, de obicei. Ce credeți despre relația scenarist-regizor?

— Un regizor care nu știe să scrie scenariul, n-ar trebui, după părerea mea, să facă film.

— Revenind la «Cuțitul», ce efect a avut în rîndul spectatorilor?

— Există rapoarte oficiale, în urma unor acțiuni cu acest film, în județele Galați și Turnu Severin, care arată o scădere sensibilă — vreau să spun serioasă — a indicelui de violență în orașele în care a fost văzut. Cred că asemenea situații probează faptul că filmul — în speță, cel documentar — reprezintă o terapie socială reală.

— Cînd este bine făcută.

— Mă rog...

«Trăim de douăzeci de ori mai mult»

— Spuneți de un film pe care vă pregătiți să-l faceți.

— Da, despre ergonomie. Am vrut

mai mult decît strămoșii noștri. Longevitatea umană devine astfel o funcție a productivității. Omul trăiește cît produce.

Dar asta va fi tema sau teza, cum vreți. Iar un artist nu pleacă de la o teză. Dacă nu tresare în fața unui fapt de viață, dacă nu îl simte înainte de a-l recrea, nu mai este, cred, artist.

Prioritate românească absolută

Există într-adevăr o prioritate românească absolută în cinematografie: filmul de cercetare științifică, realizat înțila oară de doctorul Gheorghe Marinescu în 1898, la nici trei ani de cînd cinematograful — ca să spunem așa — înființa. Acest film, dispărut, a avut o soartă demnă de un roman pseudo-polițist, dar plin de suspens și emoționant în orice caz, lată istoria pe scurt:

Profesorul Marinescu își desenașe filmul, aproape cadru cu cadru. În 1968, regizorul Ion Bostan încearcă să reconstituie acest film și

Spuneam la început că nu prea știu cum să intru în subiect. Pînă la urmă am intrat pur și simplu în vorbă cu un regizor, și cu încă unul, și încă unul...

Aș fi vrut să stau de vorbă și cu Nicolae Cabel, și cu Jean Petrovici, și cu Mirel Ilieșiu, și cu Felicia Cernăianu, și cu Eugen Gheorghiu... Filmul, prospectau, montau. Erau ocupați. Lipseau. A rămas pentru altă dată. Cînd? Nu știu. Poate pentru altcineva. Pentru almanahul viitor. Pentru numerele viitoare ale revistei «Cinema».

Căci exista o vreme cînd se vorbea despre o «școală documentaristă românească». Acum se vorbește foarte puțin sau deloc despre documentarul românesc. Oare să nu mai intereseze subiectul? Poate nu sînt creatorii care să «problematizeze»? Poate nu mai sînt filme de cercetat? Poate că rîndurile de față au reușit să demonstreze — măcar pe sfert — exact contrariul.

Paul SILVESTRU

văzînd filme prin Europa

Jurnal:

jumătate „de campanie”, jumătate „intimă”

Îmi reafirm încrederea
în destinul artei a 7-a.
Ea
nu mai poate fi omisă
din complexitatea
căilor
de desăvîrșire umană
cu specificul ei,
care este, în același timp,
și limita
și legitimitatea ei

PROVIDENCE

Réalisation de
ALAIN RESNAIS



A fi în călătorie și a frecventa cinematografele fără un plan stabilit (de altfel, ești oricum condiționat de programarea filmelor din acel loc și din acea perioadă) comportă avantajul de a alege în libertate de dispoziție psihică, de a tolera farmecul impulsurilor și al accidentalului, de a permite «vocii conștiinței» să coincidă cu șoapta tentației — și, evident, riscul de a pierde din bagajul de informare sistematică date importante, de a diminua valoarea auto-educării profesionale, omițînd unele obligativități sau, pur și simplu, de a rata, din întîmplare, o sărbătoare estetică spre care n-ai avut indicator.

Marcată de acest «stil», am înregistrat cele cîteva zeci de filme pe care le-am văzut într-o călătorie recentă, cu o mentalitate amestecată de specialist și spectator obișnuit, iar notațiile de față au, implicit, un caracter de «jurnale», jumătate «de campanie», jumătate «intimă».

Încep chiar cu primul film pe care l-am văzut în R.F. Germania, film îndelung comentat, contestat sau aplaudat, folosit ca test în școli și la nivel adult, intitulat *Hitler, o carieră* și aparținînd regizorului și scriitorului Fest Joachim.

Însuși titlul invită la meditație. La peste trei decenii de la război, e momentul — sugerează autorul — să reprivim cu obiectivitate, adică «sine ira et studio», prezența în is-

torie a personalității lui Adolf Hitler, condițiile exterioare și interioare care au făcut posibile ascensiunea și prăbușirea lui. Filmul este vizionat de oameni de 80, 70, 60, 50 și 40 de ani care știu, precum și de cei de 30, 20 și 10 ani care vor să știe, cum s-au exercitat forța și fascinația unui ins asupra unor mari mulțimi, proiectîndu-le pe acestea în triumf și în catastrofă.

Ca argument al obiectivității este invocat faptul că pelicula se bazează exclusiv pe documente filmate, jurnale de actualități etc., comentariul fiind enunțativ și lapidar. Rareori am văzut o mai subtilă falsificare! Există, desigur, și cîteva tușe mai grosolane (de pildă, comentatorul spune că Hitler socotea rasa germană superioară — în imagine: zeci de bărbați germani cu trăsături și atitudini de zei, și numea rase inferioare pe evrei și pe ruși — în imagine: zeci de capete, imperfecte, rudimentare sau schimonosite, de evrei și de ruși... Sau: trecerea în zbor razant peste problema lagărelor de exterminare cu menționarea versiunii că Hitler n-a fost informat de aceasta dect spre sfîrșitul războiului... Sau: descrierea mizeriei care a precedat venirea la putere a lui Hitler, mizerie economică agravată de una morală, la care ar fi contribuit și decadența artelor, omițîndu-se prestigioasele mișcări și personalități artistice din acel timp,

Contaminat de o anumită
vervă galică, Luis Buñuel sem-
nează *Acest obscur obiect al
plăcerii* (din care reproducem
afișul devenit celebru)

ÎN FILM DE LUIS BUNUEL

Cet
Obscur
Objet
du
Désir





**Stăpîn absolut
al vocației lui.
Fellini semnează
o nouă capodoperă:
Casanova (cu Donald
Sutherland
în rolul titular)**

distruse sau exilate o dată cu instalarea «noli ordini»...)

Dar dincolo de aceste «gafe», peste tot filmul plutește vraja în sunet și lumină a unui ins de anvergură, nelcăpător în meschinăria internațională a momentului istoric respectiv, orator de o rară putere de convingere și de electrizare, bărbat magnetic pentru toată suflarea feminină și masculină germană, posesor și organizator de viața grandioasă, bine intenționat, dar prost sfătuit, silit să facă un război pe care nu l-ar fi dorit, strateg desăvârșit pînă la un punct de derută, personaj obsedat de idealuri inaccesibile și discret, aproape monahal, în viața particulară, vrăci care a lecuit de confuzie și a redat

**Providența: o radiografie
a actului de creație, nașterea
cărții unui autor reputat
(Alain Resnais
și Dirk Bogarde)**



sănătatea fizică și unitatea de simțire unui întreg popor, primit cu entuziasm și adorație în Austria și Cehoslovacia, tragic și demn în ultimele zile, alegîndu-și moartea pentru a nu fi batjocorit în înfrîngere... Să mă opresc?

Ne aflăm în fața unei «reconsiderări» sau a unei deconsiderări a realității și a memoriei? Documentele filmate și jurnalele de actualități pe care se bazează «demonstrația» nu sînt oare cele din timpul lui Hitler, adică instrumentele firești ale propagandei lui? Selecționarea, gruparea, gradația, montajul nu aparțin oare, implicit, unui punct de vedere, unei atitudini în fața materialului? Putem oare crede că, sub modestul titlu **Hitler, o carieră**, Fest, dorind să prezinte radiografia psihică a unei personalități, a făcut, vrînd-nevrînd, o pledoarie în favoarea acestuia? Vrînd-nevrînd? «Vrînd-nevrînd» poate fi rezultatul unui impuls de moment, nu al unei munci minuțioase pe parcursul căreia se ivesc obligatoriu ceasuri de reflecție și decizii pline de responsabilitate.

Și iată că — pentru a cîta oară? — înțelegem că, oricît de ascetic s-ar prezenta un documentar pe o temă fierbinte, el va fi expresia opiniilor și a opțiunilor autorului, devenind, nu rareori, opera de ficțiune în care adevărul și minciuna pot circula ca simple travestiri.

De altfel, pe aceeași temă, s-a ivit curînd și ficțiunea superioară, **Oul de șarpe** de Ingmar Bergman. Similitudinile cu filmul lui J. Fest izvorăsc din realitățile istorice ale Germaniei ante-hitleriste: criză economică (ea exista și în America, în Anglia — și nu a dus «cu necesitate» la venirea unui Hitler!), marasm — dar ce ciudați nu sînt amintite sub nici o formă forțele revoluționare, iar citatele vieții «artistice» se rezumă și aici la aspecte de luxură și cabaret. Bergman este însă un regizor mult prea mare și un gânditor mult prea profund ca să nu scormonească pînă la esență și să nu proiecteze pînă la simbol. Prefigurarea experiențelor pe oameni, una din cele mai atroce practici ale vîltoarelor lagăre de concentrare, este, în filmul lui Bergman, mai puțin un element al naratiunii, cit denunțarea unei exacerbări distructive care, dincolo de concretetea istorică a fascismului, desfigurează oricînd și oriunde relațiile dintre oameni, declanșează explozia în lanț a violenței și ucide valoarea. Aparenta și provizoria leșie din impas a eroilor filmului se dovedește — ca și pentru Germania hitleristă — a fi un drum către crimă și sinucidere, în secvențe de o aproape insuportabilă cruzime.

Firește că n-aș fi asociat comentariile mele la filmul lui Fest cu cele ce privesc **Oul șarpelui**, dacă n-aș fi recunoscut, dintr-o anumită frecvență tematică, și chiar dintr-o predelecție de tratare, un simptom contemporan al mai multor cinematografii.

Dar să deschid jurnalul la o filă mai puțin sumbră, ba chiar de o luxurianță feerică, și anume la **Casanova** al lui Fellini. Ca oricare dintre filmele pe care Fellini le face în ultimii ani, și acesta trebuie văzut, orice încercare de relatare fiind un atentat la substanța lui. Pasiunea pentru spectacolul cu măști al dragostei și al morții capătă în această nouă realizare o tulburătoare dimensiune: baletul mecanic (ca în **Uvedenrodele**) lui Ion Barbu: «Poftim o dată/poftim de două/ori pînă la nouă» sau ca la **Arghezi**, unde jocul se isprăvea frumos prin cîteva «sfînte tremurături», canonizarea instinctului, flinta — ca obiect animat. Teribilă e defilarea capetelor la Fellini: caricaturale sau fantomatice, e greu să discerni cînd e vorba de o mască esențializată a unui caracter sau de un caracter definitiv ca o mască. Stăpîn incontestabil al vocației lui, Fellini semnează o nouă capodoperă și — fără îndoială — cel mai mare film pe care l-am văzut în recenta mea explorare.

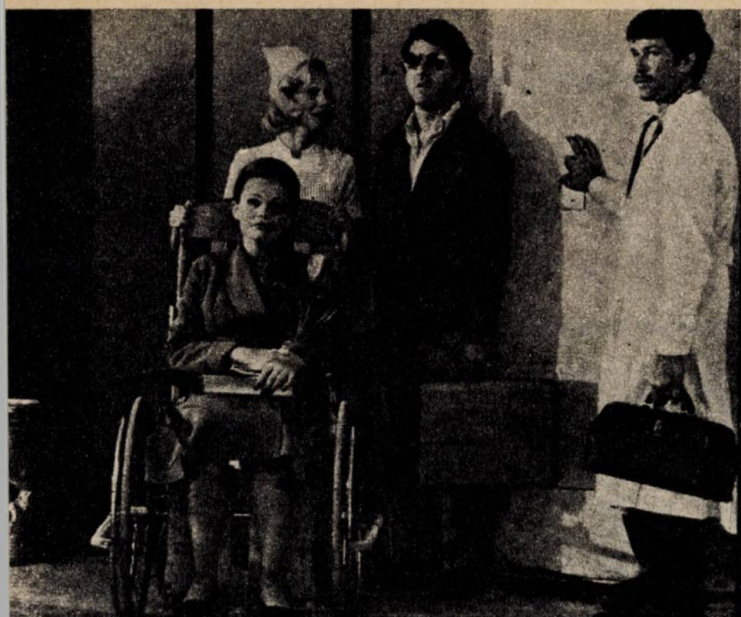
Mai puțin consecvent — poate mai bătrîn, dar nu cred, mai degrabă contaminat de o anume vervă galică lejeră, Luis Buñuel semnează **Acest misterios obiect al dorinței**, al treilea film din «perioada franceză» (celelalte două fiind «Farmecul discret al burgheziei» și «Fantoma libertății»), nu și «Jurnalul unei cameriste», nici «Frumoasa de zi», acestea păstrînd, după părerea mea, o soluție de continuitate cu liniile directorate care i-au conturat personalitatea în «Los olvidados», «Viridiana», «Îngerul exterminator», «Fecioara» etc.). Viu și original și de data asta, dar mai puțin profund, genul (cîndva genul) lui Buñuel se distinge și se urmărește în continuare, cu savoare și cu interesul cuvenit.

Intr-un fel, și **Casanova**, și **Misteriosul obiect al dorinței** sînt tratări suverane ale erotismului. Ravagile «filmului erotic» însă, luat ca specie, cu nediferențierile, promiscuitățile, ticurile și facilitățile lui, continuă să domine piața occidentală, antrenînd în aventura lui riscantă și nume mai răsunătoare ca Pasolini sau Liliana Cavani.

Oroare și refuz mi-a stîrnit **Salò**, ultimul film realizat de Pasolini înainte de brutală sa moarte, prin cummul de monstruoziități fără acoperire ideatică sau estetică, prin scabrozități de tip «kitch».

Nereușit mi se pare a fi și filmul **Dincolo de bine și rău**, în care Liliana Cavani (care a dat un film de referință ca «Portar de noapte») încearcă să compună o operă pe motive biografice nietzscheene. Nelipsind nici aici «kitch-urile», vreau să precizez că ele nu au nimic de a face cu «estetica urtului», fiind, cred, elementare erori de gust.

Nu pot să nu aleg, dintre notele jurnalului de călătorie cinematografică, splendidul film al lui Resnais, **Providența**, o adevărată radiogra-



Dintre actori, Dustin Hoffman a dominat ecranele în ipostazele cele mai diverse (în *Lenny*, alături de Valérie Perrine, în cărucior)

fie a actului de creație (în cazul de față, nașterea cărții unui autor re-putat) cu sondaje psihice revelatoare și cu o deplină folosire a artei vi-зуale, la care se adaugă perfor-

manțele actoricești ale lui John Gieguld și Dirk Bogarde.

Pomenind despre actori, trebuie să menționez dominația lui Dustin Hoffman într-un mare număr de

Sophia Loren, excepțională în rolul unei femei extenuată de cotidian, foarte departe de statutul vedetei ispititoare (cu Marcello Mastroianni în *O zi nu ca toate celelalte*)



filme. În ipostazele cele mai diverse, de la «Lenny» la «Omul maratonu-lui»; cea mai mare creație a Sophiei Loren de la «Clociara» încoace în **O zi nu ca toate celelalte**, unde interpretează rolul unei femei ex-tenuate de cotidian, cu o admirabilă uitare de sine, de statutul vedetei ispititoare; excepționala depășire de calitate pe care o realizează Woody Allen în filmul de înaltă ținută intel-lectuală și afectivă, **Annie Hall**.

Cîteva cuvinte despre filmul de imaginație. Vechiul, romanticul **King-Kong** lese învingător în lupta cu nolle versiuni de «monștri». Fe-țițelor posedate de diavol, încearcă, fără succes, să le ia locul fetița re-încarnată (**Audrey Rose**). Pe ne-drept calificată drept supraproduc-ție științifico-fantastică, **Războiul stelelor** este o feerie tandră și spi-rituală, un fel de «Vrăjitor din Oz», în care revoluțiile tehnice au un paradoxal aspect patriarhal, androi-dul seamănă cu «omul de tinichea», iar narațiunea se desfășoară după legile basmului cu o fermecătoare ironie.

Spațiul nu-mi permite să trec în revistă încă zeci de filme pe care le-am văzut, unele dintre ele deose-bit de interesante — și, cu atât mai puțin, mi-aș îngădui să desemnez vreo tendință cinematografică de-tectată pe parcurs sau să risc vreun pronostic.

Aș încheia aceste sumare extrase dintr-un jurnal de călătorie, reafir-mîndu-mi încrederea în destinul celei de-a șaptea arte care, neîmpli-nind încă o sută de ani, a și reușit să concentreze unele experiențe fundamentale, nemaiputînd fi omisă din complexitatea căilor de recu-noaștere și de desăvîrșire umană, cu specificul ei care este, în același timp, limita și legitimitatea ei.

Nina CASSIAN

Filmul lui Ingmar Bergman, *Oul de șarpe*, ilustrează, prin temă, un simptom contempo-ran al mai multor cinemato-grafii (Liv Ullmann în rolul unei artiste de cabaret)



Pe orizontală, dar și pe verticală



Odată cu epocala trecere a omului spre zborurile cosmice, număratoarea inversă și-a câștigat o anume notorietate și chiar popularitate, deși nu constituia o noutate. Dar cum viața te învață să socotești, tot ea te învață să-ți faci și socotelile.

O retrospectivă asupra repertoriului nostru cinematografic pe verticală și una pe orizontală, adică tras linie și adunat totalul, ar demonstra, de exemplu, câte filme și citii spectatori numărăm pe ultimii ani. Cum citirea cifrelor își are poezia ei pentru un matematician și nu e aceeași pentru un contabil șef, să încercăm să le lecturăm și noi în felul nostru.

Bilanțul apare pozitiv, mai ales în comparație cu perioada anterioară. Nu vom efectua însă o anchetă sau un top în privința filmelor (câte de, cu, sau cum au fost notificate) sau a spectatorilor (de câte ori ai vizionat același film? În ce anotimp? la ce vîrsta? mergeți toată familia la cinematograf?). Mai demult astfel de anchete își aveau într-un fel succesorii: duice, amar sau romanțat.

**Optica spectatorului este întotdeauna aceeași cu a creatorului?
Sau cu a criticului?**

Întrebarea pe care o lansăm și la care vom încerca să ne oprim este aceea a relației film-spectator, avînd ca punct de plecare criteriul selecției efectuat de spectatori.

Încercarea de a caseta filmele în acest sens poate deveni subiectivă în fața unor argumente estetice (se cunosc doar succese ale unor producții după ce a căzut o leacă de brumă pe ele. Ne-ar bucura...) sau a unor «delicatesuri» de alt ordin (difuzare, anotimpuri, tehnică de proiectie, afișaj etc.).

Dar, se știe, că spectatorul își

are «simțurile» sale cinematografice care depășesc mijloacele de reclamă, difuzare etc. Diferențierile succesului unor filme față de altele, chiar atunci cînd sînt din aceeași arie tematică sau de același gen sînt furnizate desigur de modul de tratare a operei. Între A și Z există multe litere de alfabet, recolta reprezentînd, în concluzie, știința de a se acționa și conduce în toate fazele actului creator. Titlatura de multimilionar per spectatori poate evidenția o bună diplomă de profesionalitate și desigur o mîndrie.

«Magnetismul profesional al unei actrițe, care și-a scris singură rolul: Draga Olteanu (cu Vasile Cosma și Emanoil Petruț în *Patima* de George Cornea)

Marele singuratic (de Marin Preda și Iulian Mihu ecranizare controversată, o «imposibilă întoarcere» filmului la literatură? (George Motoi, Florența Manea, Mircea Șeptilici și Vera Varzopol)



Regizorul, un prestigios jucător de șah?

Dacă spectatorul la plecarea din sală întoarce spatele ecranului cu un aer de mulțumire aceasta arată că opera respectivă i-a confirmat așteptările, gusturile spirituale. Cum aceste gusturi devin condiționate, odată cu apariția de generații noi, a căror educație estetică-artistică, politico-socială se află față de cele precedente la un nivel superior de cultură cinematografică, înseamnă că rigoarea, exigența nu mai sînt factori de discuție, ci de realitate concretă, vizibilă, detectabilă. Prestigiul unui regizor se exprimă prin munca, talentul, valoarea operei sale, iar valoarea unui film, spectatorul o simte, și-o însușește. Strălucirea, chiar parțială a unor pelicule, în care regizorul a avut și înțința să se impună, a dus la recunoașterea acestuia, deci și la acel quantum de bilete de intrare. Iar atunci cînd nu au existat improvizatii, compromisuri, cantitatea și calitatea au trasat comenzi finalizate prin sensibile racorduri de armonizare. Dacă un regizor poate fi socotit un bun jucător de șah în profesia sa, el trebuie să confirme categorii superioare, de mare maestru și de ce n-am spune și internațional în simulanul pe care și-l dispută cu spectatorii. Întrebarea care se pune (de altfel pusă de multe ori), cîți dintre regizorii cu experiență și cîți dintre tinerii debutanți au confirmat cîștigarea unor astfel de partide în competitivitatea film-spectator? Deci istoria unor cifre poate avea și ea glasul răspunsului, iarăia aceasta declanșînd semne de întrebare: Căci a deveni milionar

în trei luni de difuzare și nu în șase sau doi ani, sau niciînd, nu suferă comparație.

Actorul, un gram sau un kilogram de măiestrie?

Nici un regizor nu a oferit protagoniștilor săi un singur travelling pentru un întreg film. Rolurile se creează din zeci, sute de bucățele. Și bucățelele se aleg, se lipeșc cap la cap ca să formeze acel totum.

Procesul de creație filmică al actorului își are, după cum se știe, legile sale proprii, în care acționează aparatul său psiho-fizic, forța de comunicare, de influențare a spectatorului care apoi drămuiește, optează, culege. Se știe, de asemenea, că mulți spectatori sînt atrași de numele unor cunoscuți și îndrăgiți interpreți. Mitul durează de la începuturile cinematografului, nu a fost spulberat nici azi și credem că va dăinui și dincolo de secolul al XX-lea. Nici marile cineaști, din toate vremurile, nu au beneficiat de acest sentimentalism curios al spectatorului (de aici probabil acele încercări de migrare, inversare sau dublare a rolurilor). Dar aceasta-i viața, acesta-i filmul, cu zimbetele și amărăciunile lui: să lansezi vedete, trecîndu-le prin purgatoriul creației tale și tu să rămîi în umbra aplauzelor echivalează cu o altă relație, deși minoră, aceea dintre actor și cascador. Dar dacă actorul nu are un gram de talent, ca să poată realiza un kilogram de măiestrie în urma mulajului oferit de regizor, în zadar, portile se închid. Uneii nu pot fi gustați decît dietetic, adică fără sare și piper. Așa-zisul magnetism pro-

fesional dispare odată cu creditul acordat. Nume ca Mircea Albulescu, Octavian Cotescu, Gheorghe Cozorici, Iurie Darie, Gheorghe Dinică, Sergiu Nicolaescu, Draga Olteanu, Sebastian Papaleni, Violeta Andrei, Amza Pellea, Florin Piersic, Margareta Pogonat, Silvia Popovici, Victor Rebengiuc vin să completeze o listă lungă, dar necompletă. Cu siguranță, trecerea pragului în matca sălii de cinema a fost influențată de acești reputați. De asemenea, nu pot fi trecute cu vederea nici aparițiile pe ecrane ale unor tînere talente ca George Mihăiță, Florin Zamfirescu, Ioana Pavelescu, Vladimir Găitan, Horațiu Mălăele, Dana Dogaru, Geo Costiniu și chiar a debutantei Anda Onesa. Distribuțiile de pe generic au funcționalitatea lor, de aceea opțiunile sau predilecțiile impun orientări regizorale.

Teme, dar și subiecte

Pornind de la faptul că spectatorul nostru a recepționat cu mai mult interes unele dintre creațiile originale decît altele, putem demonstra însă în ce măsură optica filmului de lung-metraj și cea a cetățeanului-spectator s-au suprapus pe anumite coordonate. Deci care dintre aceste producții s-au bucurat de cea mai largă atestare? Care dintre ele și-au impus mandatul? Care au oferit cele mai spectaculoase audiențe?

O temă predominantă ce s-a reliefat în contextul creator din acest răstimp și din care scenariștii s-au inspirat cu sollicitudine a fost cea a familiei. *Patima, ilustrate cu flori de cîmp, De bună voie și*

Osînda (de Sergiu Nicolaescu): un epilog al răscoalei din 1907. (Ioana Pavelescu și Gheorghe Dinică)



Cantemir (de Mihnea Gheorghiu și Gheorghe Vitanidis): o istorie — nu neapărat hieroglică — descifrată prin portretul unui cărturar



nesilit de nimeni, Zestrea se numără printre filmele cu o bună fișă de audiență. Acestea creind acea preocupare a confruntării ecranului cu viața celui nucleu din marea celulă a societății noastre. Considerentele se datorează și fenomenelor umane realizate cu o mai profundă sensibilitate, filmele citate înscrind-se pe o orbită în care cauzistica de etică a fost bine aleasă iar imperativele morale și artistice urmărite cu putere de analiză și discernământ.

Un alt capitol important din reperoriu (coeficientul de intrare confirmă) este cel al genului istoric, gen care, chiar dacă nu și-a avut poate mereu entuziaști, oricum își are suportorii sau aderenții săi. Se știe că între închipuirea spectatorului și identificarea vizuală și auditivă (bineînțeles acceptată sau nu) a existat întotdeauna spațiul unei necunoașteri, cunoașterea pe «vîlv» a unor momente din filele istoriei patriei, a unor mari voievozi, eroi de legendă sau celebre personalități stîrnind de fiecare dată un interes deosebit — geometria ecranului fiind aceea care a dăruit (uneori mai mult decît literatura) pagini mai apropiate de inima spectatorului și posibil comparative. Titluri ca **Ștefan cel Mare, Vaslui 1475, Cantemir, Pintea, Ciprian Porumbescu, Frații Jderi** au fost dintre operele de gen care au deschis fereastra unui dialog film-spectator. **Buzduganul cu trei peceți** autorizează starea de spirit a publicului pentru astfel de pelicule, viața și lupta unor oameni de seamă rămînînd o sursă inepuizabilă pentru cinematograf, dar și pentru educarea, culturalizarea tineretului și a maselor largi de oameni ai muncii.

Evocarea unor evenimente trăite de spectatorul mai vîrstnic și necunoscute generațiilor de azi decît din izvoarele documentării sau pe cale orală a beneficiat repertorial de o binemeritată opțiune. **Pe aici nu se trece, Stejar extremă urgentă** sînt dintre creațiile care au inoculat în ochii prezentului, chipurile unor personaje, care prin răspunderea lor morală și politică, prin sacrificiul de a apăra cu trup și suflet patria, au notificat acele moșteniri ale unor tradiții mărețe, prin actele lor de vitejie și abnegație.

Problematica muncii, a curajului, a dîrzeniei, a apărării legalității acesteia a constituit de asemenea una din temele de predominanță ale unor scrieri cinematografice. În **Instanța amină pronunțarea**, autorii, plecînd de la un caz real, pledau pentru acel spirit care caracterizează omul nou; procesul muncii, procesul vieții devenind revelator. **Cuibul salamandrelor** înscris în partitura sa un moment de mare vibrație, acela al unei brigăzi de șoc, care cu toate dificultățile întîmpinate a știut să-și impună, prin calm și echilibru, prin acea gîndire fermă, semnificativă, în fața unor situații dificile, poziția sa de onoare.

Aspecte ale unor confruntări sociale în contextul unor perioade caracteristice om-societate au fost relectate în **Osinda, Vifornîța**, filme ce au atras atenția nu numai spectatorului de rînd, ci și cinefilului prin puterea de investigare și analiză a vieții, prin abordarea și selectarea

unor convingătoare caractere umane.

Trecînd pe cealaltă parte a relației, vom observa că celei mai mari cifre de spectatori din populația țării — copii și adolescenți — nu le-au fost oferite decît puține producții dedicate vîrstei și îndreptăți-



Păcălă (de D.R. Popescu și Geo Saizescu): eroul cel popular și filmul cu peste opt milioane și jumătate de spectatori (Sebastian Papaiani și Maria Petrescu)

Strategia și înțelepciunea politică, arme mai eficace de sulîță sau buzduganul (Victor Rebengiuc în rolul lui Mihail Viteazul din filmul **Buzduganul cu trei peceți** de Eug. Mandric și Constantin Vaeni)



rii lor de generații tinere. Cele două **Veronici** și mai apropiatele **Roșcovanul**, **Bunicul și doi delincvenți**, **Alarmă în Delta**, **Misterul lui Herodot** au venit cu mai mult sau mai puțin succes să îndeplinească o cerință arzătoare, a cărei lipsă de continuitate se observă și azi.

La pomul lăudat...

Clasa, pentru care cineștii noștri au optat și care constituie o tentație în specificul celei de-a șaptea arte, este cea a genului aventură-

policier, ritmul de intrare acționând fără argumente, am zice noi, dar... Nu toate titlurile, unele destul de chemătoare, au avut același succes scontat. **Ultimul cartuș**, **Nemuritorii**, **Mușchetarul român**, **Un comisar acuză**, **Capcana**, **Împușcături sub clar de lună**, **Acțiunea Autobuzul**, **Profetul**, **aurul și ardelenii**, sînt dintre peliculele al căror succes a intrat în competiție chiar cu producții străine recunoscute ca reușite ale «genului» (sau genurilor).

La pomul lăudat să nu te poarte gîndul, am parafraza noi... Se cunosc emoțiile pe care le determină pe un afiș notiunea de comedie. O pledoarie pentru acest gen de mare atragere a spectatorului în sala de cinema ar fi de non sens. Totuși de la **Păcală** (film care a întrunit peste opt milioane și jumătate de spectatori — un mare box-office), celelalte comedii, **Toamna bobocilor**, **Elxirul tinereții**, **Premiera**, **Iarna bobocilor** și de curînd **Eu, tu și Ovidiu** (foarte puține într-un timp atît de lung) nu s-au apropiat de spectaculosul succes de casă al primului. Se spune că cea mai bună comedie își trage seva dintr-o dramă. Să sperăm că viitorul nu ne va mai oferi drama comediei, ci comedia cu șansă de cap de afiș.

Alegerea subiectelor și a nivelului lor de verosimilitate, gradul de execuție estetic-artistic au o influență determinantă asupra spectatorului și a gustului său. O replică poate fi acordată filmului de actualitate și în special celui la zi, **Mere roșii**, **Cursa**, **Iarba verde de acasă**, **Septembrie** sau unor ecranizări, **Tanase Scatiu**, **Dincolo de pod** care, atunci cînd evidențiază și onorează emoția, iar mesajul nu e tratat cu etichetă și are conținut, cerește publicul prin mijloacele sale de dezbateră, de cunoaștere a unor fenomene mai vechi sau mai noi ale societății noastre.

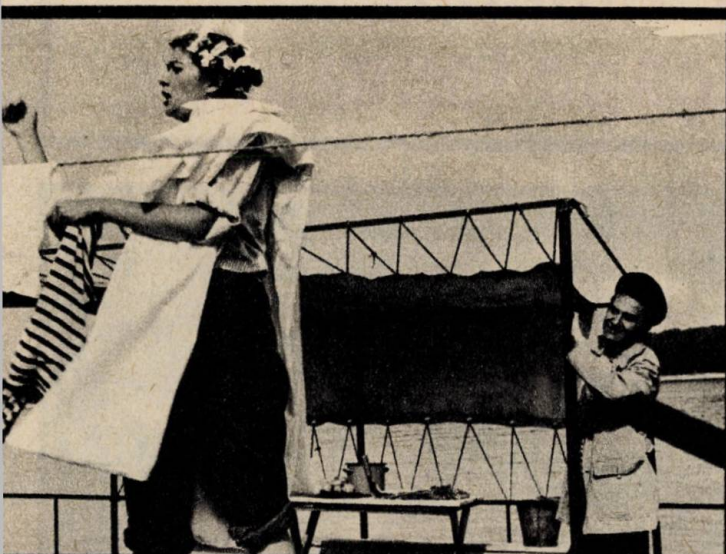
Confruntarea film-spectator declanșează în orice moment reciprocitate, substraturile sale conferind acte călăuzitoare pentru producător, dar și pentru beneficiar.

Succesul unor filme față de altele radiografiază germeii unor **de-ce-uri**, **de-ce-uri** care pot fi puse și în fața mediocrității sau ratărilor, lupta pentru calitate, pentru promovarea exigenței, originalității, în consumul noii cantități propuse, să devină ofertă.

Cronometrul celor 90 de minute de receptivitate a spectatorului cere ca filmul să-l facă să gîndească, să reflecte, să judece niște lucruri, să-și creeze probleme de conștiință, să-și confrunte viața de pe ecran cu cea pe care o parcurge în fiecare zi.

Accesul spectatorului nostru în sala de cinema nu mai constituie azi o enigmă; el are la bază întrebări și răspunsuri care se cunosc sau... care se pot cunoaște.

Ștefan GEORGESCU



ragoste și război, o relație dramatică în care regizoarea **Cristiana Nicolae** descoperă noi metafore (*Riul care urcă muntele*)

Sensul moral al unui suspens polițist
(**Amza Pellea** și **Ion Besoiu** în
Împușcături sub clar de lună
de **Petre Sălcudeanu** și **Mircea Mureșan**)



La început a fost capodopera...



Un cineast care se socotește specialist în muzica cinematografică, F. Porcile, emite următoarea enunțare: Comedia muzicală (scrie el într-un tratat despre «prezența muzicii pe ecran» ed. Cerf) — așadar «comedia muzicală e cinematograful american prin excelență, într-atât de pur american este acest gen». Să nu ne mirăm. Cinești mari (Eisenstein, Pudovkin, Aleksandrov) au emis păreri încă mai enorme. În manifestul lor despre filmul sonor, ei spuneau că muzica trebuie să evoce exact contrariul de ceea ce se petrece, suflă, pe ecran: să aibă efect de contrapunct. Desigur, există aici o scuză: spaima în fața posibilităților de muzică imitativă, care, desigur, este o catastrofă. Ca dovadă, așa-zisa «muzică funcțională», mirșoagă la modă pe care călăresc cineștii de astăzi. Urechile dvs. scrjelite știu ce înseamnă în film muzica funcțională, amestec de hirlit de fierăstrău, muget de vacă, sughiț de bețiv, scrjelit de frine, chițit de ușă neunsă, accident de cale ferată, bolboroseală de chiuveță, dărmar de case, vînt intim și cline flămînd urînd la lună.

Adevărul, aci ca în toate, e la mijloc, între imitație și alureală, între onomatopee și contrapunct. Muzica de film nu trebuie să caute a fi imitativă, pentru cludata pricină că, în film, muzica adevărată este totdeauna imitativă...

Există deci, printr-o fericită coincidență, o naturală afinitate între structura muzicii și aceea a filmului. Un film se compune din circa 500 de cadre, planuri, fraze cinematografice. O simfonie se compune tot cam din atîtea fraze, viraje sonore, curgere de la o figură melodică la alta.

Dar să lăsăm problema muzicii de film, sau în film, și să ne gîndim la filmul muzical, despre care nu numai Porcile, dar și alte somi-

După părerea autorului acestui articol, filmul muzical urmează o tristă lege, care i-a devenit proprie: după ce, din cînd în cînd, de la prima lovitură izbutește o capodoperă, tace. Tace lung. Ca apoi să degenereze în simple izbituri publicitare...

O dramă muzicalizată și coregrafiată, în care «dușirea de sine» provine nu din evenimentele oarbe ale intrigii, ci din luciditatea ideilor care călăuzesc personajele (*West Side Story* cu Nathalie Wood și Richard Beymer)



tăți cinematografice au spus ireproșabile gogomării.

«Singurul progres (scrie Gene Kelly) pe care l-a făcut cinematograful american îl datorează filmelor muzicale». Sau (alt mag al scriului cinematografic: Ado Kirou): «Filmele musicals sînt, după apariția vorbitorului, unul din ultimele refugii ale spectacolului cinematografic, adică ale singurului cinema care se poate concepe». Toți acești teoreticieni ai «muzicalului» nu prea știu ce este această comedie muzicală. Nu știu că e un gen de o profundă, serioasă importanță; că a avut o lungă și merituosă evoluție; și mai ales că operele sale de la început au atins o perfecție, un rafinament pe care operele recente încearcă și numai uneori, foarte rar, reușesc să o obțină la rîndu-le. Iar ce e mai grav, este că acele capodopere precece sînt azi aproape complet ignorate.

Îuțirea de sine

Evoluția muzicalului se poate rezuma în cîteva fraze. Mașinăria omenească merge ca orice mașinărie, cînd mai repede, cînd mai încet. Există o stare sufletească pe care, de 50 de ani, o numesc «îuțirea de sine», cînd, în mod cu totul firesc, vorbele se prefac în vers, versul în cîntec, cîntecul în muzică, muzica în dans. O primă manifestare a acestei muzicalo-cantanto-dansanto-poetice a fost vodevilul, care a înflorit la mijlocul veacului trecut. Comediile gen La-biche aveau o intrigă așa de îndrăcită, situații de un comic așa de enorm, încît, adeseori, publicul implora pe actori să se oprească nițel din joc pentru ca ei (publicul) să se mai liniștească. Autorul piesei, ca să canalizeze această «îuțire» a spectatorilor le oferea, la sfîrșitul fiecărui act, o «defulare» cantanto-dansantă, cînd toți actorii veneau la rampă și, fie separat, fie în cor, cîntau și topălau pentru a-și defini personajul sau a rezuma ce făcuseră pînă atunci.

Și, așa, se nascu opereta. Tot pe bază de intrigă îndrăcită. Îuțirea de sine, nu va mai fi fixată la finele de acte ci împrăștiată de-a lungul întregii povești. Offenbach, Lecock în Franța, Strauss, Lehar, Suppé în Austria, ei au creat adevărata comedie muzicală, bazată pe ceea ce, acum 50 de ani, numeam sentimentul operetei. Și de îndată ce s-a inventat filmul sonor, opereta, de pe scenă, trece pe ecran. În 1930 (bineînțeles, tot la Viena) se turnează asemenea comedii muzicale. Opere perfecte, complete,

neegalate încă. Intrigă înnebunitoare și, în plus, o invenție necunoscută de opereta anterioară: un anumit cîntec, o anumită bucată muzicală devine personaj. O vedem cum se naște, cum moare, cum apoi învie... Este povestea din **Două inimi într-un vals**. Sau, altă poveste, foarte dramatică, cu probleme grave, sfîșietoare, unde «îuțirea de sine» a celor două personaje ia forma subtilă a reținerii — abținerii, a refulării — o poveste dominată de două cîntece, numai două, ambele de o mare valoare muzicală, două cîntece care își vorbesc unul altuia ca să-și spună adio, ca să-și spună că totul e pierdut, că «Das Lied ist aus», că **Povestea s-a sfîrșit**.

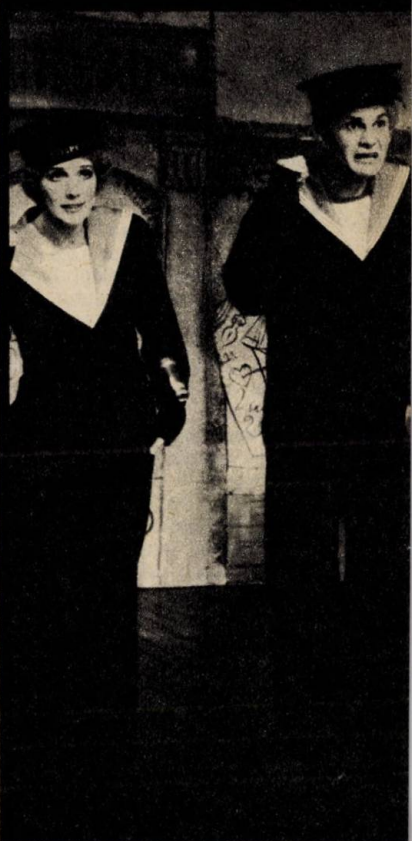
Primele capodopere

Așadar, comedia muzicală, acest gen greu și plin, debutează cu două capodopere. Mai exact cu trei. Căci mai există una. De o originalitate uluitoare, unde poezia lui Shakespeare se întovărășește cu geniul lui Max Reinhardt, cu muzica lui Mendelsohn, măiestria lui Korngold, talentul de cineast al lui Dieterle și acela coregrafic al marelui Nijinska. Este **Visul unei nopți de vară**, făcut în 1934 și încă neegalat de vreo altă operă cinematografică de acest gen. Iată ideea. În basmul lui Shakespeare, ticăloșiile comise de oameni ziua, cînd sînt treji și activi, vor fi, pe loc, reparate cînd oamenii dorm, cînd ei nu mai pot face rău, cînd duhurile nopții dreg nemerniciile muritorilor. Amintiți-vă splendidele priveliști de luminoasă noapte, pădurea plină de făpturi albe, care cîntă din glas și din tot felul de unelte muzicale, elfi și zîne, spiriduși și drăcușori, un întreg poizidic de pui de zei care tot timpul dau concert și dansează. Această noapte, totodată foarte neagră și foarte albă, căsătorie de beznă și scînteii, este, după adormirea oamenilor, o întoarcere la univers, la împărăția cosmică, la domnia legilor, la determinismul interastral. Gîndiți-v-ați ce lucru poetic este această misterioasă și infailibilă cauzalitate a legilor? Legea nu-i, cum o concepe o lume veche și timpă, legea nu este o poruncă a zeilor, ci o funcție matematică, o ecuație algebrică, o tulburătoare potrivire a celor două talgere ale balanței, o ciudată egalitate perpetuă, orice valori ar lua cantitățile din cele două platouri. Ei bine, să nu vă mire dacă, în lumea lucrurilor concrete și a faptei omenești, există trei conduite care reproduc întoc-



O capodoperă a genului:
Cîntînd în ploaie cu...
Gene Kelly

O actriță — spectacol total
sau cum spun americanii,
o desăvîrșită: «One woman
show»: **Julie Andrews**





Unul din primele
și cele mai bune
musicaluri:
*Toată lumea ride,
cîntă și dansează*
(cu Liubov Orlova)



Nu e puțin lucru să concurezi
la acest gen, musicalul,
pe cît de iubit, pe atît de dificil
(*Mama* de Elisabeta Bostan)

mai mecanismul ecuației algebrice: este versul, este cîntul, este dansul. A dansa înseamnă a începe prin a cădea, prin a face un pas care dezechilibrează, care reclamă poruncitor un contrapas. Asta mereu, ceasuri întregi. Același lucru la ritmurile și rimele versului, pași și ei (în prozodie chiar li se zice «picioare»), pași de balet mental urmărind readucerea unei căderi de gînd la echilibrul de ecuație. Muzică, poezie, cînt, coregrafie, în toate acestea cuvîntul a cădea, cuvîntul cadență conduce balul. Simfonie de lunecări, ridicări, ruperi și reînnoșări de tacturi, aceeașta e forma plastică pe care o înveșmîntă legea, funcția matematică, ecuația algebrică, determinismul universal.

În scilpitoarea nocturnă scrisă de Shakespeare și tradusă în imagine, muzică, poem și dans de Reinhardt, Dieterle, Mendelsohn, Korngold, Nijinska, ni se amintește cum

oamenii, cînd sînt treji, își figurează acel balet al cauzelor și efectelor sub chipul discret și sec al unei formule algebrice, și asta numai în capul savanților. Dar cînd vine noaptea, cînd oamenii, cu savanți cu tot, dorm, atunci stăpîna noastră, Noaptea, dă spectaculoasa ei reprezentare și grațioasa ei lecție de univers.

Ultima fază a evoluției

Cele trei filme din 1930—1934, acele trei filme ale începutului, au sărit direct la ultima fază a evoluției. Prima fusese vodevilul, a doua, opereta. A treia, comedia muzicală, unde iuțirea de sine nu provine din evenimentele oarbe ale intrigii, ci din evenimentele lucide și grave ale temel, ale problemei, ale ideii care călăuzește conștient voința personajelor. De aici, seria de romane și drame muzicalizate, coregrafiate: **Oliver Twist, Don**

Quijotte, Romeo și Julieta, West Side Story, Adio domnule Chips, My Fair Lady (povestea lui Pygmalion și Galateei), iar mai presus de toate, **Mary Poppins** care, dintr-un roman anost, stupid, a făcut un adevărat poem filozofic, Mary, personaj complex, combinație de doică, profesoară, mamă, camaradă, bunică și șerif, Mary Poppins, este o descoperire genială. Am zis șerif, pentru că, asemenea eroilor din Far West, acești cruciați nu rămnî nicăieri. După ce au îndreptat oamenii și lucrurile, ei pornesc spre alte locuri să facă aceeași treabă.

Iată, în sfîrșit, și o a patra etapă a evoluției. Este comedia muzicală, ca să zic așa, abstractă. Nici intrigă, nici temă, ci dickensiană împărțire a oamenilor în oribil de răi și îngrozitor de buni; primii monstruos de urîți, ceilalți îngerești de frumoși. Pentru ce anume lucruri luptă, pe ce se războiesc, n-are importanță. Important e numai cum fac ei asta. Nu dau reprezentare de poezie, de muzică sau coregrafie, ci pur și simplu gîndesc cîntînd și umblînd dansînd. Fiecare pas e cadență de balet cotidian și trăit. Miracol de grație și bun gust. Nu ne pasă de scopuri, ne pasă doar de eleganța naturală a mișcărilor. Și este ceva cu totul înclîntător. Filmul e englez, e recent și se numește **Magazinul de antichități**.

Abaterile laterale...

Alături, paralel, marginal față de linia cea mare a evoluției muzicalului, găsim cîteva, ca să zic așa **involuții, abateri laterale**. Una este revista, «show»-ul, exhibiția de numere de varietate, moștenire de la Follies Bergère, sau de la vienezele Apollo și Ronacker. Altă involuție e naiva idee de a împănă povești serioase cu «lyrics», cu hodoronc-tronc, numere de cînt, dans, muzică, sport, gimnastică, acrobație, cascadorie. O altă abatere laterală, dar ceva mai onorabilă, este documentarul muzical sau coregrafic. De pildă, Gene Kelly, în **Invitație la dans**, dă trei lecții de balet, după **Cercul** de Jacques Ibert, după **Inelul Invitecuș** de André Previn și după **Simbad** de Rimsky Korsakov. Acest didacticism este mai mult agreabil decît supărător. Devine insuportabil numai cînd cade în turism publicitar.

În sfîrșit, o altă alee laterală onorabilă, o altă ieșire pe panta de facilitare, este povestea trăznită, este coșmarul muzical. Astfel a fost foarte originalul **Cele cinci**

mil de degete ale doctorului T, de Roy Rowland. Un băiețel moare de plitiseală în timp ce profesorul său de piano îl dă lecții. Și adoarme. Și lată-l prizonier al profesorului, împărțit peste o țară unde numai pianele au voie să fie muzică, iar celelalte instrumente nu. Ele toate stau închise în infern, adică încuiate la subsol. O noștimă nebunie de formă arheiziană.

Desigur, cînd și cînd, operele unor Berkely, Minneili, Stanley Donen, Gene Kelly, apoi filmele cu Fred Astaire, lunecă spre adevărata comedie muzicală, dincolo de simplul show. Astfel avem în *Un american la Paris*, o lungă secvență unde Concertul în Fa al lui Gershwin devine adevărat personaj și asta într-un fel foarte original. Gene Kelly își închipuie, adică se închipuie pe el însuși, autor al acelei opere muzicale. Autor total. Îi vedem violonist, pianist, xylofonist, bătător de gong, apoi, bineînțeles, dirijor, și, chiar spectator care aplaudă.

Cizmele de o sută de leghe

Repet: lucrările foarte bune, în sensul de poetic și intelectualizat, comedii muzicale, subțiri în sensul Reinhardt, sau Willy Forst, aceste reușite sînt puține și, lucru curios, mai degrabă foarte vechi, decît foarte recente. Dar fiindcă am pronunțat cuvîntul recent, trebuie să semnalez o încercare românească pe linia *Midsummer Night's Dream*. O lucrare gata să fie oricînd pusă pe ecran. Deocamdată a fost prezentată ca un eseu la Teatrul Național din București sub numele de *Poezie și dans*. Artistă Adela Mărculescu pe scena circulară a Sălii Atelier, recită versuri de Ana Blandiana, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Nina Cassian, Marin Sorescu, Nichita Stănescu. Coregrafta Myriam Răducanu alege muzica și pregătește pe balerini. Este o «șecspiriană» logodnă între un text poetic și un cu totul nou fel de a dansa. Mă refer la prodigiul balerin Gheorghe Iancu. Pașii săi au zece metri fiecare, fără să fie sărituri, ci umblet cu continuitate de rîu. Avem în față, materială, adevărată, imaginea acelor legendare «cizme de o sută de leghe» din basmul lui Perrault. Mișcarea aici capătă ceva înaripat mai cu seamă în momentele de imobilitate. De la o înălțime de 2 metri, dansatorul recade, fix ca eternitatea, pe un singur picior, cu trupul frînt lateral, rupt în două, în unghi drept, partea orizontală spînzurînd, nemișcată, o greutate

tea pierdută, nepăsătoare pretențiilor gravitației universale. Scenele dansante n-au subiect, în sensul că în loc de subiect au... subiecte. Multe și rapide. Mișcările dansului trec de la o semnificație la alta cu aceea armonioasă dezordine pe care o are «căderea pe gînduri», cum așa de frumos i se zice pe românește acestei hoinare visări. Mișcările balerinului nu apucă să se înscrie într-o temă cinetică, și deja altă atitudine se și angajează în altă aventură, pe care, imediat, o și lasă. Mișcări mimice care nasc lucruri, din nevăzut, zugrăvite pe zare. Un fel original de a face din trupul omenesc orice. Și mai ales de a-l «face bucăți», de a-l demonta și remonta ca pe un puzzle. Personajul nostru nu povestește cu trupul (cum fac Kelly sau Astaire), ci gîndește în pas de dans. Fluviu de tîlcuri trecătoare. Ar fi bine, cred eu, ca aceste secvențe să fie filmate. Ele se situează la apogeul de evoluție al filmului muzical.

Tot la apogeu se situează și primul «show» sonor, vorbitor, colorat, muzical și dansant: 1928, *Regele Jazului*. Se respectă regula jocului. Personajul este cutare bucată-muzicală, în deosebi «Simfonia în albastru» a lui Gershwin, dirijată de Paul Whiteman. În materie de poezie pură, poate ca o reabilitare a poeziilor care scriu cu picioarele, filmul se deschide cu scena unui uluitor solo de tobă pe care un dansator «Wodu» îl recită cu tălpile. El și umbra lui. Sau, alt episod uluitor, magic. Ni se arată un personaj obținut... nu se știe cum... căci nici un trucaj tehnic n-ar putea face asta... o fată, care joacă rolul unei păpuși de cîrpă. Un dansator masculin o azvirie, o întoarce, o răsucesce, o strîmbă în toate tejurile. Și niciodată o cîrpă n-a fost mai cîrpă ca această incredibilă actriță. Apoi, iarăși sfidînd toate trucajele, un violonist cîntă, aruncînd vioara în aer la 2 metri, prinzînd-o în dublă coardă, lucrînd-o pe la spate, între picioare, pe după gît... Încă odată, avem aici miracolul natural al fiziologiei făcînd de rîs toată electronica trucajelor tehnice. Poate că acest film, această capodoperă, va fi prezentat în fragmente pe micul ecran.

Încă odată, se repetă trista lege a filmului muzical care «d'un coup d'essai», face «un coup de maître», de la prima lovitură izbutește o capodoperă. După care tace. Lung, lung. Și degenează în simple izbutiri publicitare.

D.I. SUCHIANU



Două capodopere ale literaturii universale, două muzicaluri de mare succes, două vedete pe măsură: Audrey

Hepburn în *My Fair Lady* (după Shaw) și Sophia Loren în *Om de la Mancha* (după Cervantes)



literatura
actorilor



atunci peste treizeci de ani — să știi că nu ești nici primul și nici ultimul căruia i se întâmplă o poveste d-asta cu o femeie. Știu că-i greu, am umblat și eu pe cărarea asta, dar ascultă tu la bătrînul; băutura nu rezolvă nimic. Nimic... Ba chiar, dimpotrivă... Își turnă încă un pahar, îl bău și rămase un timp pe gînduri.

— Știi ce? Mai bine ai umbla. Uite, îți dau un concediu de-o lună, fără plată, sau, hai, două... Realizăm tot ce-mi spunea, deși nu-l auzeam. Îi vedeam doar buzele mișcîndu-se. O clipă am fost tentat să cred că am asurzit. Dar nu, larma localului o auzeam. Am golit paharul cu votcă și mi-am sprijinit iarăși capul în palmă. Tăceam amîndoi.

— Știi ce-i bătrîne, ești un om cumsecade, zău că da, dar nu-ți pot primi doctoria de o lună-două. E-o doză mult prea mică pentru mine... Te rog, șefule, să consideri că mi-am dat demisia.

Ultima votcă a aruncat o ceață peste tot. Am plecat.

A doua zi, treaz, lucid, m-am hotărît. Voi pleca pentru un timp din orașul în care mi-era greu, aproape imposibil să mai stau. Mi-am făcut un mic geamantan, am scos frigiderul din priză, i-am lăsat unei vecine, o profesoară la pensie, niște bani pentru întreținere, am plătit chiria pe-un an înainte și un taxi m-a dus la gară. Hotărîsem să plec la mare. Deși era abia luna martie, eu alesesem marea.

După trei ore, coboram la Constanța. Ploua mărunț. Un taxi m-a dus la hotel. Curînd, o ceață știută și așteptată, s-a lăsat în mine, peste mine.

După multe zile de beții prin toate, sau aproape toate crîșmele Constanței, m-am trezit pe la miezul nopții. Am simțit nevoia unui duș rece. Zgomotul apei care curgea pe mine, m-a făcut să-mi dau seama că, deși eram de atîtea zile pe malul mării, încă n-o văzusem. M-am îmbrăcat și am pornit-o către Casino. Odată ajuns m-am rezemat de parapetul falezei. Marea era la fel cum o știam, înmăsa și fascinantă. Ce ciudat. Cred că marea e singura femeie uriașă care fascinează, deși uneori e atît de aprigă. Da, marea este femeia de care poți fi veșnic îndrăgostit, nu te va trăda niciodată.

Am pornit-o către digul farului. E înalt, iar de sus portul se împărtășește plin de macarale, de vapoare și oameni. Privind spre mare, am văzut digul nou, despre care citisem, cum se întinde, luminat de la mal pînă la capătul de larg. Părea un ac de argint punctat cu diamante și pe care aleargă grăbite niște gînganii cu ochi de jar. Știam că trebuie să fie mașinile mari basculante, care zi și noapte robotesc la lîngirea și înălțarea șarpelui de piatră. Era un spectacol demn de oameni. Dar mie, atunci, nu-mi spunea nimic. M-am întors la hotel și-am adormit — așa, cum de mult nu mai dormisem.

M-am trezit pe la prînz. Primul gînd m-a îndemnat să cobor, să beau ceva, M-am sculat repede. Nu tre-

— Ilarion Ciobanu, dumneata ești un actor care nu împarte platoul cu scena teatrului. Trăiești ca actor, doar pentru film. Dar în afara lui ești și scriitor și dacă-ți aduci aminte, și trebuie să-ți aduci aminte, redacția noastră n-a scăpat din vedere nu mai puțin semnificativa duminică evoluție ca om al condeiului.

— Nu numai redacția dumneavoastră. Și alte redacții.

— Cu atît mai bine. Înseamnă că nu numai noi «ne orientăm». Mirarea noastră vine din aceea că un actor de film, exclusiv de film, care are și privilegiul condeiului, nu scrie și pentru film.

— Greșiți. De scris, eu scriu dar alții decît dumneavoastră nu văd în paginile mele subiecte pentru ecran. Cu ani în urmă — ca să vă dau un exemplu — o revistă literară din provincie mi-a publicat o schiță la care eu țin foarte mult și care consider că ar fi un foarte bun story cinematografic. În mod special în această schiță există un personaj credibil, un om întreg. Nu e zeu, nu e diavol, nu e pozitiv și nu e negativ. El e un om cu de toate, e și cald și aspru, capabil să se bucure, să nădăjduiască, cunoaște gustul amărăciunii și plăcerea vieții. L-aș vedea foarte bine pe ecran. Din păcate nu-l văd și alții, deși eu îl propun...

— Să-l mai propunem odată, Ilarion Ciobanu.

— De acord.

Ultima cursă



O Întîmplare nefericită m-a aruncat în degringoladă. Beam de cîteva zile. Eram murdar, neras, distrus sufletește.

Într-o zi m-a întîlnit inginerul șef de la uzina unde lucram. După ce m-a privit un timp ca pe-o arătare, s-a așezat la masa mea. Eu

mi-am golit paharul cu votcă, el și-a comandat o sticlă cu bere.

Primeam la el absent. Poate aș fi vrut să-i spun ceva, dar am renunțat. Chelnerul a adus berea, iar eu am mai comandat o votcă mare. Bătrînul din fața mea, după ce și-a băut primul pahar, cu spumă, s-a tras de-o ureche și-mi zise:

— Măi, puștiule — eu aveam pe

buia să mă îmbrac, dormisem cu hainele pe mine. M-am așezat pe marginea patului. Priveam mocheta de culoarea «Roșu de țară» și măntreabam: ce caută «roșu de țară» într-un hotel modern? Dar la urma urmelor, poate că are ce căuta. M-am dus în baie. Privindu-mă în oglindă, am văzut o față slabă, nerasă de mult, o figură pe care parcă o cunoșteam. Mi-am dat seama că nu pot să mă rad, îmi tremurau minile. Trebuia să beau ceva. Am coborât grăbit pe scări. Trezind pe lângă o oglindă mare, m-am privit din nou. Eram o făptură înaltă, cu haine ponosite, cu părul vîlvoi și cu niște ochi sticloși, neomenești. Am ieșit din hotel și am intrat în prima frizerie. M-am așezat pe un scaun gol. Priveam la chiveta din fața mea.

— Domnu'?... Barba, păru' sau amîndouă?

Privind prin oglindă la cei din spatele meu am zîmbit. Era Lică. Lică frizerul cu care copilărisem. L-am văzut că-mi zîmbește profesional. Ne priveam prin oglindă.

— Barba Lică, numai barba.

Lică și-a ridicat sprîncelele într-o sinceră mirare. Doamne, dumnezeule oare chiar atît de mult s-a măfi schimbat? Am privit din nou în chiveta. Gaura din fundul ei care spărga albul faianței, mi se păru absurdă. E adevărat că de vreo cîțiva ani nu mai fusesem prin Constanța, totuși...

— Bă, lunganule, tu ești bă?

L-am privit din nou pe Lică. Se îngrășase. O chelle avansată îi făcuse o frunte de profesor.

— Eu, Lică.

Ne priveam prin oglindă și tăceam. Deodată Lică s-a deschis într-un zîmbet lucios și venind în fața mea a început să-mi scuture mina zdrăvăn.

— Băăă, da' ce te-ai schimbat bă, țîli, să nu te mai recunoască omu' — frățioare, de mult n-ai mai fost pe aici... vazăică zici că barba?

Între timp mi-a pus șervetul pe gît și a început să-mi săpunească castronul cu apă caldă. Deși frizeria era renovată, iar printre noutăți erau și chivetele cu apă caldă, Lică, nu se știe din ce motive, a rămas tot la castronul de pe vremea copilăriei noastre de care am și uitat. Unda subțire de nostalgie e curmată de Lică:

— Să nu mai treci tu bă, ne-ai uitat... E, așa e, ochii care nu se văd se uită, vorba ăluia — a început să mă săpunească — și pe unde mi-ai umbat lungule?

— Prin lume, Lică...

— Prin lume, prin lume, da' puteai să mai treci și p-ai, că vorba-ă... da' de-nsurat te-ai? Eu da, m-am și am și doi copii...

Dumnezeule, ce rară și sfîntă capacitate au unii oameni, trec de la Ecuator la Polul Nord, ca o pisică din gard în gard. Lică turuia profesional. Auzeam frînturi. L-am privit din nou. Purta papion. Eram convins că nimeni din frizerie nu mai purta papion.

— Ce bă, ăștia e fotbalști? Aiurea,

cioflingari bă, cioflingari. Păi, țîli tu mînte cînd băteam noi bășica pă plajă?... ăla fotbal, și-n picioarele goale, nu ca ciucameții ăștia... Deodată tăcu cu briciul ridicat; mă privea ciudat.

— Da' tu nu zici nimic?

— Ce să zici Lică?

— Păi zi ceva, ce-o fi!

— Dacă vrei tu, zic: energia este egală cu masa înmulțită cu viteza luminii la pătrat.

Lică și-a încrețit fruntea de profesor, a făcut ochii mici.

— Bă, lunganule, tu mă iei la mișto, ar trebui să-ți iau gîtul da'-te iert, că te cunosc și mai ales nu te-am văzut demult.

Lică începu să mă săpunească a doua oară.

— Și zi așa, nu te-ai înșurat, eu nu-l spusesei nimic — da' poate-i mai bine și ne-nșurat. Io-te la mine, m-am înșurat și-am doi băieți, să-mi trăiască. Puteai s-o zici tu lungule așa de pămplezir, cum ziceam, am dol...

— Să-ți trăiască, Lică!

— Multumesc, lungule, dac-o ziceai mai-nainte era aur, acu' e pe jumătate, vazăică am doi și-a mea a rămas iar. Ce să-i fac, a rămas, a rămas, unde s-a dus mie, ducă-se și suta, nu? Da-i greu cu ăștia mici, zău așa. Ia-l pe ăla mare, cu toate că-nvătă bine, az-larnă mi-a făcut o scarlatină a-nțila. Da' i-a trecut, că seamănă cu mine. Gata, domnu' e servit. Te plepteni tu, sau...

— Lasă Lică, mă pleptân singur...

— Bine! Da' să ști că frizerii aveau acces și la scăfîrliile încoronate așa că...

— Hai mă, n-o lua și tu...

— Ce să n-o iau bă, ce să n-o iau? Ai venit la mine...

— Iartă-mă Lică, zău că n-am vrut să...

— Gata domnu'le, scuzele s-au marcat.

Eram năuc, nu știam cum să ies mai repede. Am băgat mina în buzunar. Mai bine mi-o tăiam. Lică s-a răstit la mine:

— Termină, lungule, vrei iar să mă jignești. E cinstea mea.

— Multumesc Lică, ural!

Ne-am strîns minile și am ieșit repede, începuse să-mi fie teamă de Lică. După cîțiva pași, am auzit vocea lui din pragul frizeriei:

— Bă, fiu rătăcitor, vino diseară pe la Casino', dau eu două mufat-lare...

Am ridicat mina, am mormăit ceva și m-am îndepărtat spre hotel. M-a năpădit un sentiment de jenă, de ciudă, de nu știu ce. Am intrat în hotel și m-am privit din nou în oglindă. Eram același om străin, doar că acum eram ras. Nu-mi era foame. Liftul era undeva sus, așa c-am pornit-o pe scări. Pe culoarul etajului unde aveam camera, femeia de serviciu curăța covorul lung cu aspiratorul. Aplecată cum era, cu spatele la mine, am văzut între marginea de sus a ciorapilor și tivul halatului decolorat, două străluciri de carne albă. Ciudat, nu-mi spuneau nimic.

Intrat în cameră, am coborît obolul rulant și pe semi-întuneric, m-am aruncat în pat. Nu mai voiam nimic. Am căzut într-o pică neagră. Frînturi de amintiri neclare spintecau din cînd în cînd întunericul capului. Deodată o idee, sau mai bine zis un fel de curiozitate m-a trezit. Am aprins lumina și am scos carnetul CEC din buzunar. Cum de nu-l pierdusem, dumnezeu știe. Tot atunci mi-a trecut prin cap întrebarea, dacă mai am actele. Le aveam. Am deschis carnetul de economii. Privindu-l, mi-am dat seama că nu-mi pierdusem vremea în zadar, nici zgîrcit n-am fost. De cînd venisem la Constanța cheltuisem ceva. Și totuși nu aveam nici un sentiment. Mi-am pus minile la spate și am început să privesc mînușchiul de becuri din tavan. Timpul curgea încet și gol. Becurile mi-au infilt o idee în teastă. O dorință neclară începu să se-nfrie. Mi-am amintit de digul cel nou, alb spre mal. M-am dus la geamantan și am început să caut febril în buzunarul interior. Da, aveam carnetul de șofer. Prin anii '49-'50 lucrasem ca șofer pe șantierul «Dunărea» și tot pe basculantă. Așa că...

După două zile eram angajat. Lucram în schimbul trei pe o «Tatră» uriașă. Îmi convenea schimbul de noapte, fiindcă întotdeauna sufletele încrîncenate nopțile le sînt amare. Hotelul era prea scump. Mi-am găsit o gazdă în cartierul Tătăla. Într-o casă a cărei curte se sfîrșea pe malul abrupt al mării. Mai mult nici nu-mi puteam dori. Zilele și nopțile curgeau în mod firesc. Totul în jurul meu era firesc, numai în mine domnea involburarea. Uneori, singur în cabina largă a mașinii, mă surprindeam că sînt gata să plîng. Imaginea femeii care era departe, pe care o uram și de care mă teamam, apărea în fața mea. Nebun, apăsam pe accelerator s-o calc, s-o ucid, cum n-o făcusem. Atunci opream mașina, coboram, o rupeam la fugă pe cîmp, ca să fiu cît mai departe și începeam să urlu. Urlam ca un animal rînit și singur, urlam pînă cînd mi se uscau ochii și gîtul. Apoi liniștit, cu gesturi de automat, mă urcam la volanul mașinii.

Într-o dimineață, cînd mi-a venit schimbul, nu știam cum îl cheamă, acesta, după ce m-a întrebat de mașină, cum a mers, dacă am avut vreo pană, mă rog, așa cum se obișnuiește, mi-a spus:

— Auzi frățioare, am o rugămintă la tine.

— Zii!

Omul mă privea mut. Simțeam în privirea lui un sentiment ciudat. Sentimentul acela, pe care l-ai avea cineva care dorește să-i dea unui necunoscut un costum de haine pe gratis și n-ar vrea ca celălalt să-și închipuie că la mijloc e vreo șarlatanie.

— Ei, zii!

— Păi, uite cum e chestia... Nevastă-mea a născut și tare-i singură pe-acolo... Și eu aș vrea să mă duc

În fiecare dimineață.

Iarăși s-a născut un cetățean al universului, am gândit eu rece.

— Cum singură, doar mai sînt bolnav, doctori, surori...

— Da' nu sînt eu. Și cum noi n-avem pe nimeni, vezi tu cum...

— Dar ai putea să te duci în fiecare după amiază. Nu-i tot aia?

— Nu-i că ăla micu' după-amiază mai mult doarme, iar eu vreau să-l aud tipînd.

Era un argument în fața căruia chiar eu, atunci, a trebuit să mă plec.

— Bine dom-le, poți să te duci!

— Cum să mă duc, se miră el. Întîi fac schimburi ăsta, dorm după masă și la noapte într-un normal.

— Uite frățioare, dacă vrei să facem schimb de ture, faci cum zic eu. Dacă nu...

Omul n-a mai zis nimic. Și-a luat haina pe care o aruncase în cabină, mi-a strîns mîna și-a plecat. Stam locului și mă-ntrebam ce-mi venise. Erăm frînt de oboseală, făcusem o pană la una din roțile din față, și totuși nu l-am lăsat să-și facă schimburi. Nu simteam nimic pentru omul ăsta și nici pentru pruncul pe care el voia să-l audă tipînd, și totuși... Am pornit către carieră să încarc. Mă hotărîsem ca după cursa asta să mă abat pe undeva să beau două cafele. Nu-mi era foame. În monotonul zgomotului de motor mă întrebam: ce-mi venise? Pînă la urmă, am ajuns la concluzia că-n subconștientul-mi sălășluia dorința de a lucra ziua, de a vedea digul, de a mă afla în larg, ziua. Așa mi-am început schimbul de dimineață.

Deși era pe la începutul lunii mai, vremea frumoasă întrînzia. Cercul era mai tot timpul mohorit. Ploaia des, iar copacii abia înmuguriseră. De flori, nici pomeneală. Zilele alergau una după alta, ca bilele la jocul de popice. Schimbul de dimineață mi-era demult obișnuit. Deși soseaua special construită pentru această cărușie de piatră ocolea așezările, mulți oameni, tărani de obicei, îmi făceau semn. Nu luam pe nimeni, nu aveam chef de nimeni. Gîndu-mi era tot acolo, departe. E drept, acum mai înăbușit, mai surd, dar tot acolo.

Într-o dimineață, încărcat cu un bolovan uriaș, treceam pe lîngă satul la marginea căruia era cariera de piatră, cînd, trei copii, doi băieți și o fetiță, îmi făcuseră semn să opresc. Neștiind ce vor, am oprit. Am deschis portiera și i-am întrebat:

— Ce-i mă?

Cel mai răsărit dintre băieții s-a apropiat și mi-a spus:

— Nene șoferule, ne lei și pe noi pînă la oraș?

Primeam la ei și nu știam ce să cred. Trei copii vor să meargă singuri la oraș. Și toți trei cu ghiozdanele în spate.

— Dar ce faceți voi la oraș?

— La școală, nene.

Voind să aflu care-i adevărul, i-am chemat în cabină. Repede se ulmîtor de îndemînatelor s-au urcat. Am pornit. Șoseaua-și vedea de drum și mașina pe urmele ei. Ne-maiputînd rezista, i-am întrebat:

— Bine, mă copii, voi n-aveți

școală-n sat?

Tot cel mare îmi răspunse:

— Ba avem, da' ne bate.

— Cine vă bate, învățătorul?

— Îhî!

Cred că pentru prima oară după luni de zile, mi-am surprins o schită de zîmbet.

— Păi, mă gîllicilor, cam așa-i la școală. Mai lei cite una la palmă, două după ceafă, toți pătesc la fel.

— Da, da' pe noi ne bate altfel, sare c-o voce de strună, fetița.

— Cum altfel?

— Ne bate mereu nene și noi sîntem frați... La o nuntă astă iarnă tata l-a bătut pe tova... domnu-învățător, îmi răspunse plictisit și mohorit cel mare.

— Și numai din cauza asta vă mai atinge, sau...

— Numai din cauza asta nene că noi...

— Atunci de ce nu-l reclamați?

— L-au reclamat și tata și alții... da' are pile.

Lovit de cuvînt, am ridicat piciorul de pe accelerator. Am privit la copil.

— Cum pile, tu știi ce-i aia?

— Nu știu nene, dar așa zice tata.

Am apăsat pe accelerator. Tăceam totuși patru. La marginea orașului m-au rugat să opresc. La cîteva sute de metri se înălța un cartier nou. Mi-au arătat care-i școala lor: mulțumindu-mi au pornit-o repede pe-o cărăruie. Am strigat după ei, întrebîndu-i cînd ies de la școală. Mi-au spus că la douăsprezece. Le-am promis că-i duc înapoi. Au fugit. Și iată că din ziua aceea, în afată de piatră digului, mai aveam de două ori pe schimb trei pasageri. Am aflat cum li cheamă, cum e acasă, și cum învătă. Drumurile nu-mi mai erau atît de goale. Abia așteptam să-i am alături în cabină. Cel mare era în clasa a treia. Ceilalți doi mai mici, băiatul și fetița care erau gemeni, deși nu semănau între ei, erau în clasa a doua. Fetița era guralivă foc, fratele ei geamăn aproape mut. Într-o zi l-am întrebat.

— Mă, dar tu nu zici nimic?

— ăsta-micu, mi-a răspuns clasa a treia, nu vorbește decît atunci cînd e întrebat ceva special, ca la școală.

M-am uitat la ăla micu, și i-am dat o palmă ușoară după ceafă.

M-a privit crunt. Are stofă, mi-am zis.

Într-o dimineață ploioasă îi duceam la școală. Copiii tăceau, eu la fel, doar motorul și ploaia se-ngînau. Deodată, minune. Cel mic mă trase de mîncă și, privindu-mă tîntă, mă întrebă:

— Nene șoferule, cum ai crescut matala așa de mare?

Am început să rid. Și neavînd un răspuns mai ca lumea la îndemînă, i-am spus într-o doară:

— Păi, mă tică, cînd eram ca voi am stat mereu în ploaie.

Cel mic și-a concentrat privirea la parbrizul ud. Ștergătoarele lungi lingeau mecanic geamul.

A doua zi dimineața, ploaia tot nu contenise. Grăbit, am încărcat trecînd peste rînd. M-au înjurat vreo doi șoferi, i-am înjurat și eu, și am

pornit s-ajung mai devreme la locul întîlnirii. Nu vroiam să-i las pe copii să m-aștepte. De departe l-am văzut pe cel mic stînd în ploaie. Cel mare se adăpostise sub streășina unei fîntîni.

— Ce faceți mă? Haideți repede sus!

Toți trei s-au urcat zgribuliți. Am pornit.

— Ce v-a apucat să stați în ploaie. Nu puteați să vă adăpostiți și voi ca ăla mare?

Tăcere. Toți trei priveau muți înainte.

— Mă, cu tine vorbesc, și-l apucai pe cel mic de-o ureche.

— Păi, n-ai zis matală că ai stat în ploaie și că d-ăia ai crescut așa mare?

Am rămas năuc. Un val de căldură porni din întreg trupul către cap, către ochi. Mi-am întors privirea, nu vroiam să fiu văzut cu ochii umezi. Am oprit mașina și-am coborît. Mi-am ridicat fața în ploaie. Totul în mine se răcorea, se liniștea.

Sfîrșitul lui mai a venit cu vreme bună. Acolo departe, îmi era tot mai departe. Copiii dădeau brînci la ultimele zile de școală, așteptînd vacanța ca pe-o alvită promisă demult.

Într-o dimineață, la locul întîlnirii, nu era decît cel mare. Avea un cosuleț de nuiele în mînă. Bănuiam ce se întîmplase. Am deschis portiera. Băiatul s-a apropiat și privind în pămînt mi-a spus repede:

— Nene șoferule, noi am luat vacanță și uite, ți-am adus ceva...

— Dar ăia mici de ce n-au venit, i-am întrebat eu trist.

— Au zis că le e rușine. Uite, eu ți-am făcut coșu' ăsta, poate pleci odată mai departe și pui mîncare în el. Aia micu' ți dă briceagu' lui. A zis c-o să-l roage pe tata să-i cumpere altu'...

Băiatul tăcu stînjinit. Apoi îmi spuse repede de parcă vroia să scape:

— Noi țiți mulțumim frumos și poate ne vedem la toamnă.

A rupt-o la fugă. Am fugit după el. L-am prins de braț.

— Dar aia mică?

— Aia mică ți-a trimis o floare, dar am pierdut-o, zise el cu glas stîns, mi-a mai zis să-ți zic că-ți pupă mîna.

I-am dat drumul brațului. Ne priveam în ochi. L-am lovit ușor pe ceafă, copilul a zîmbit, așa, cum numai copiii pot să zîmbească.

— Măi, clasa a patra, să le spu celor din a treia că-i sîruti, și vă doresc o vacanță lungă și veselă.

— Mulțumim nene șoferule și să-ru'mîna.

A luat-o iarăși la fugă. Am privit după el un timp. Ciudat, eram trist, dar și mulțumit. Soarele începuse să încălzească bine. Vara se apropia cu pași lungi de femeie întrînzată. M-am întors către mașină. Am privit monstrul de fier cu spinarea de piatră și mi-am zis: «Omule, asta-i ultima cursă».

Și ultima a fost.

Ilarion CIOBANU



Liv Ullmann: A deveni

Cu Max von Sydow
în «Emigranții»

ei despre
ei
(și
despre
alții)

Prin filmele pe care le-a făcut (unele văzute recent la noi ca, de pildă, **Mireasa lui Zandy** sau cele două serii din **Emigranții**), publicul și-a putut face o idee despre personalitatea artistică a lui Liv Ullmann. Prin ceea ce scrie, ea ne dezvăluie sentimentele, gândurile, îndoielile sale, momentele cele mai importante din viața ei, cu alte cuvinte ne îngăduie să intrăm într-un dialog și cu omul Liv Ullmann, nu numai cu actrița.

În cartea apărută sub titlul «A deveni», ea vorbește despre ce înseamnă să lucrezi cu Ingmar Bergman, să călătorești cu el, să împarți viața cu un geniu și cu ciudățeniile lui. Ne împărtășește dragostea de mamă pentru fetița ei și a lui Ingmar Bergman, Linn, re-

mușcărilor de a fi deseori despărțită de ea, ca și bucuriile atunci când sînt împreună. Sinceritatea actriței ne dă, nu o dată, sentimentul de a trăi alături de ea atunci când evocă, de pildă, copilăria petrecută la Oslo, cînd mărturisește cît e de înspăimîntată de interviurile care o pîndesc sau de perspectiva întîlnirii cu Fellini și cu Giulietta Masina, sau cînd își amintește de durerea despărțirii de Ingmar Bergman.

Din tot ce scrie, din tot ce face această mare actriță, înțelegem cît de tare este angajată în meseria ei, cît de tare este ancorată în viața ei. Reproducem aici cîteva fragmente din cartea apărută anul trecut în editura franceză Stock.



Mă gîndesc la neașteptatul meu succes de vedetă în America. Neașteptat, și pentru mine încă inexplicabil. Nici nu știu dacă m-a făcut mai fericită.

La Hollywood

Am fost, acum cîteva luni, în California unde m-am simțit literalmente copleșită, ca o prințesă din

poveștile lui Linn*) sau ca prințesa care eram eu în visele copilăriei mele. Toți aveau grijă ca nu cumva să fac ceva care să mă obosească sau să mă plictisească. Tot timpul s-au aflat în jurul meu oameni atenți să-mi ușureze viața. Uneori, bineînțeles, pentru că erau plătiți s-o facă sau pentru că, într-o oarecare măsură, eram «proprietatea» lor sau,

* Linn este fetița actriței și a lui Ingmar Bergman.

și mai plauzibil, pentru că investisera în viitoarele mele posibilități.

Nu am prea mare încredere în acest fel de viață. Aș putea fi tentată să-mi dau, prin troc, sufletul contra onorurilor și gloriei sau să caut, să cerșesc, admirația, sau să-mi pun în valoare farmecele. Dar știu că acum încă mai pot investi în talentul și personalitatea mea. Ce se va întîmpla însă cînd voi fi prea bătrînă? Cînd nu voi mai fi

un articol de preț? Când în jurul meu se va așterne liniștea?

Vidul care urmează este imens pentru cei ce aleg să trăiască și să moară sub lumina strălucitoare a reflectoarelor.

Beverly Hills. Au aici soare, suc de portocale proaspete, bani, case frumoase, mașini costisitoare. Oamenii oarecari, dintre cei mai banali, se instalează în fortărețe uriașe, bine zăvorâte, cărora le spun home. Nu rareori, habar n-au cine le sînt vecinii. În cartierele rezidențiale cele mai elegante, nu vezi tipenie de om pe stradă. Nici un copil nu se joacă, bucurîndu-se de o zi cu soare. Nimic altceva decît mașini și stururi lăstate ca să te aperse de soare și de privirile indiscrete. Grădinari aplecați în fața caselor, ca să îngrijească peluzele pe care nimeni, niciodată nu se va așeza.

Și totuși, sînt destule lucruri de îndrăgit aici: o anumită generozitate, o cordialitate pe care nu le-am întâlnit nicăieri în altă parte; o dragoste pentru meserie; o istorie vie a cinematografului. Mai poți întâlni, la cîte o recepție, pe una sau alta din gloriile trecute. Se mai simte încă în studiouri și în discuții, atmosfera zilelor de altădată.

La Hollywood mi-am găsit cîtiva dintre prietenii mei cei mai buni, la Hollywood unde venisem ca să ajung un star.

Dar azi, acum, mă aflu în grădina unei case din Norvegia, nu departe de un orașel numit Strommen. Mi-e stomacul plin de plăcinte și, sprijinit de un perete înșorit, cu ochii închiși, îmi dau seama că, într-un fel, am primit cei mai buni și dintr-o lume și din cealaltă. La care am adăugat, poate, o doză masivă de realitate.

Dar și asta este o experiență.

La Farø

S-au scris atîtea despre viața noastră* la Farø!

Oamenii care n-au pus niciodată piciorul pe insulă și care nu ne-au cunoscut în nici un fel, au scris capitoare și captoare pe această temă.

Eu, în schimb, îmi pierd graul ori de cîte ori sînt pusă să vorbesc despre Farø.

Eram atît de tinără și aveam atît de multe idei despre cum trebuie să fie viața!

Fotografia. Fragment de viață trăită împreună. Plimbări pe plajă în timpul cărora, ca niște copii, îngropăm monedele ca să le găsim, după ani de zile, în cazul în care am fi sărăcit sau ar fi izbucnit un război...

Un mic mușorul de piatră ca să marcăm amintirea unei zile și a două flinte care știau să se joace împreună.

Am intrat unul în viața celuilalt prea devreme și, totodată, prea tir-

ziu. Eu căutam siguranța și protecția absolută. Nevoia mea de a aparține era imensă. El își căuta mama. Brațe care să îl țină, calde și fără complicații. Dragostea noastră s-a născut, poate, din singurătatea pe care o cunoscusem și unul și celălalt, înainte de a ne fi întâlnit.

El visa la femeia dintr-o bucată, creată așa, de la natură. Iar eu, la cel mai mic șoc, mă dezintegram în mii de fărîme și de fragmente.

O dată despărțiți, ne-am văzut fiecare, clar, greșeliile.

Ne doream amîndoi să nu avem nici un secret unul față de celălalt. Am fi dorit atît de mult să avem, și unul și celălalt, curajul de a abdică! Dar cînd, în sfîrșit, acest lucru s-a împlinit, noi nu mai eram împreună.

Ne asemănăm prea tare. Tot ce el nu știa despre sine, începuse să vadă în mine — ca într-o oglindă — deși sînt femeie, mai tînără ca el și, poate, sub unele aspecte pe care el le ignora, diferită de el. A văzut în mine propria lui slăbiciune și propria lui furie. Doream să-l aparțin numai lui și dacă ar fi vrut să mă schimb, eram gata să fac orice.

Poate că este posibilă o schimbare în doi? Poate că este posibilă o evoluție în doi? Dar cînd oglinda e prea limpede, nu numai că te vezi așa cum ești, dar te afli nevoit să-l părăsești pe cel care va rămîne pe veci rapelul a ceea ce nu mai vrei să fi.

Despărțirea

Ce se poate spune despre plecarea reală?

Publicitatea care s-a făcut în jurul unei suferințe cu totul personale? Presa, care s-a băgat în viața noastră. Care a călcat în picioare ceva ce, oricum, era foarte dureros. Revistele care exhibau, pe coperti, imagini din primele noastre momente petrecute împreună. Chipuri surzătoare și fericite, iar dedesubt, o legendă pe negru: «Noua lui viață fără Liv. Citiți sfîrșitul poveștii». În frîntîntarea pe care noi doi o trăiam, ne-am trezit pe picior de întîmitate cu jumătate din Suedia. Un reporter s-a invitat la mine, din compătimire amicală, și mi-a declarat că aveam de ales între a spune eu însămi adevărul sau să pun presa în situația de a-și inventa propria versiune. Altul m-a întrebat dacă cunoșteam numărul de telefon al noului meu loc de viață.

Eram nevoită să mă strecor din camera de la hotel ca un hoț și să fug pe scară de serviciu, ca să escap de fotoreporterii care mă plîndeau la intrarea principală. Ochelari negri ca să ascund o suferință — o mică suferință omenească, care se metamorfozează într-o fotografie, excelent pretext pentru a vinde o revistă. Mai ales dacă textul de sub fotografie furnizează și relatarea intimă a dezastrului.

Mă revăd așteptînd într-o alee, printre lăzi de gunoi și frîngih de rufe, ca o mașină să treacă să mă ia. Cu simțul dramei care mă carac-

terizează, am și văzut în asta un simbol a ceea ce mă așteaptă și am hotărît că nu este cu puțință să-mi petrec restul zilelor mele așa. Printre lăzi de gunoi. Revăd prietenele care mă așteptau la aeroport, cînd am ajuns în Suedia. Eram înspăimîntată de toate privirile și de toate gîndurile pe care le deduceam. Prietenele mi-au adus șampanie și pancarte. Păreau niște hippies așa cum arătau, agîtîndu-și textilele pe care scria: «Viața își urmează cursul ei. Bine ai venit, Liv!» Mi-am regăsit risul pe care-l pierdusem de o vechinie și am vărsat șampania pe dalele aeroportului.

Am stat toată noaptea, la Bibi*. Patru sau cinci femei, fiecare cu cîte o poveste de dragoste de istorisit. Și pentru fiecare, un loc, undeva pe acest pămînt, unde nu se mai poate întoarce...

Din nou la Hollywood

Am sosit la Hollywood cu o valiză care conținea exact ce-mi trebuia pentru zece zile. Fusesem invitată pentru premiera *Emigrantilor...* și am rămas mai multe luni.

O actriță din Trondhjem, uimită la culme și copleșită de propuneri. I se suridea, i se ura bun venit, oamenii își deschideau casele, culegînd fructe din grădinile lor ca să le pună în mințile copilului ei. Am început să lucrez și ne-am instalat, Linn și cu mine, într-o casă imensă, care n-avea mai puțin de cinci săli de baie, un bazin de înot și un cottage anexă pentru invitați. Scriam prietenilor că oamenii de aici trebuie să fie nebuni, dar era extraordinar. Baia mea avea dimensiunile apartamentului meu din Oslo. Era atît de spațioasă, încît «locul acela» era clădit ca un tron, ca nu cumva statulul să-l scadă din importanță atunci cînd natura îi impunea anumite obligații.

— Ar trebui să-ți tai părul, mi-a spus un producător.

— Nu!

— Aș face din dumneata cea mai mare vedetă, numai dacă ai consimțit să te îmbraci nițel altfel.

— Dar m-am îmbrăcat așa de cînd mă știu!

— Poate că ar trebui să te și machiezi puțin. Trimite-mi nota de plată de la Institutul de înfrumusețare.

— Nici nu mă gîndesc!

Pină la urmă, m-au lăsat în pace. În definitiv, aveam totuși o reputație de actriță serioasă. Eram toată numai suflet și profunzimi, și mai eram o europeană pe deasupra. Nu mă machiam și veneam din Norvegia...

Din jurnalul unei cîștigătoare

Pe la sfîrșitul anului 1972, o revistă de cinema americană mi-a consacrat un lung articol unde se putea citi, sub chipul meu surzător: «Povestea unei cîștigătoare».

* Actrița Bibi Anderson (n.l.)

* Este vorba de căsătoria actriței cu regizorul Ingmar Bergman (n.l.)

Să vă expun, la împlinire, o săptămână din acea perioadă:

Luni. Lucrurile cele mai incredibile și se pot întâmpla la Hollywood, peste noapte. Tot peste noapte, pe preșul tău de la intrare, pot apărea blănuri și bijuterii. Cred că sînt singura ființă care am nouă pomii de Crăciun. Unul este pentru Linn. Dar Linn se duce să-și vadă bunica și verișorii și să-și petreacă un Crăciun alb în Norvegia...

Faimosul Erou de Cinema vine să mă la la cină. Aduce un brad enorm, încercat cu perle argintii și false perle albe. Din păcate, acest om seamănă cu prima mea iubire, și cînd un bărbat aduce cu primul meu amor, mici becuțele roșii mă avertizează de pericol. Nenorocirea este că în America, americanii îți declară că te iubesc așa, deodată, în toată unei conversații. Și cînd îndrăgostitul se mai numără și printre iluștri, este foarte dificil să te degajezi printr-o piruetă. Nu de alta, dar oamenii ăștia sînt teribil de susceptibili. Se cred irezistibili cînd îți murmură, cu ochii pe jumătate închiși, fixîndu-și privirea de catifea pe un pahar cu alcool, cîteva fraze scoase dintr-un film în care au jucat. Iar a doua zi, toate zărele anunță un nou cuplu.

Marti. Sînt invitată la un dineu la Hugh Hefner, editorul revistei «Playboy». La sosire trebuie să trecem prin mai multe porticuri electrice, echipate cu camere de televiziune. Imaginile tuturor celor care trec sînt proiectate pe un ecran, într-o sală de control, și minutul examinate de către trei detectivi particulari, care poartă la centură cîte un pistol încărcat. Regele «Playboy»-ului poartă o pijama de catifea buclată. Cîteva fete evoluează printre noi cu urechile de leopar pe cap și codițe, în pompon, la spate...

Miercuri. Zi Istovitoare de muncă. Dis de dimineață, repetiție generală pentru filmul Patruzele de carate, la capătul unui drum interminabil. Mașina este condusă de un obișnuit al rolurilor de cow-boys, care nici nu-și dă seama că la fiecare hîrdură-ătură îi clănțane proteza în gură.

Mai tîrziu, exerciții de patinaj. Zece oameni conduși de regizor, cu fotografii și producătorii, îmi urmăresc evoluțiile pe gheață, ca să vadă de ce sînt în stare... N-am mai patinat de cînd eram mică... Astăzi, după atîția ani, aplauzele asistentilor mei mă bucură. În sfîrșit, sînt întrebată dacă n-aș prefera să am o dublură...

Dejun. Un gazetar suedez mă așteaptă afară, pe peluză. Necitind zărele săptămînii, el crede că eu «sînt» tot cu Eroul de Cinema. Îi consacr acestui gazetar cîncipezeze din minutele prețioase ale pauzei mele de prînz, nu de alta, dar măcar așa zărele suedeze și norvegice n-o să povestească că m-am proștit de tot.

Un impresar și un producător mă așteaptă în restaurant. Vor să-mi vorbească despre actorul care ur-

mează să joace rolul masculin în viitorul meu film. Sînt încîntată că sînt consultată, deși știu perfect că nu e vorba decît despre o mizanscenă, ca să mi se facă plăcere. Îmi închipui că pe undeva, pe aproape, există un actor care este consultat în aceeași fel în ceea ce mă privește, deși și el are, fără îndoială, un contract semnat în buzunar.

După-amiază, probă de pălării. Aceiași mulțime ca dimineața, care se adună în biroul producătorului să vadă dacă vreau borul pălăriei mai jos sau mai sus, pe frunte. Auzi, eu care întodeauna am fost atît de nesigură de gustul meu vestimentar, încît sînt gata să-mi schimb rochia dacă fetița mea îmi aruncă o privire critică!

După pălării, un interviu. «Erai atît de tristă în acel articol din «Los Angeles Times», mi se spune. N-ai putea să ne dai o versiune mai amuzantă?» Tocmai văzusem începutul primului meu film hollywoodian, care n-a plăcut nimănui... «Erai minunată» — mi se spune, și sînt îmbrățișată cu căldură.

Seara, mare ba! Invitații de marcă sînt instalați pe o estradă, pentru dineu. Sîntem așezați ca într-un fel de amfiteatru, ca ceilalți meseni, care au plătit ca să se hrănească, să ne poată vedea mestecîndu-ne mîncarea și să constate că vorbim și ne purtăm ca niște oameni obișnuiți. Mae West sosește purtată pe brațe, de către doi hercule cu părul lung și cu tone de mușchi. Ea are părul blond și în zulufl, fata îi este machiată din gros, dar genele false sînt cam pleoștite. Mi se cere să mă duc la ea să-i vorbesc. Doresc atît de tare să mă vadă! Stîngace, abia ne atingem minile. În timp ce mă îndepărtez, o aud șulărînd printre dinți, uimă dintre hercule: «Cine naiba era asta?»

Joi. O sun pe Linn, în Norvegia. Îmi spune că tocmai se uită la televizor și mă întreabă dacă pot fi scurtă. Încerc să-i vorbesc de bradul pe care-i promisese... Dar...

În cursul zilei, iau avionul pentru New York. Drumul durează cinci ore și jumătate, iar eu am dormit tot timpul. La aeroport mă așteaptă fotografi, mașini, oameni pe care se presupune că ar trebui să-i cunosc. La hotel, mi-a fost rezervat cel mai bun apartament, care e plin de flori și de fructe. Aștept cu nerăbdare ca toți oamenii ăștia, pe care nu-i cunosc, să lase din camera mea. Cine sînt? Ce vor? Și de ce?

Vineri. Prînz oficial la «Time». Conducătorii redacției m-au invitat în sala lor de mese particulară, pentru o întîlnire. Au intenția să-mi consacre un mare reportaj, cu fotografia mea pe copertă, iar eu mă aflu acolo, de fapt, ca să trec un examen, care să le permită lor să verifice dacă am destulă stofă să suport o asemenea onoare. În cluda unui tir continuu de întrebări și de provocări, de o parte și de alta a unei mese rotunde, mă strădui să mînc în totuși cîte ceva. Mă așteaptă

o zi grea de muncă. Or fi ei niște duri, dar și eu sînt o femeie din Trondhjem!

Pe timpul ultimilor două săptămîni, un reporter de la «Time» m-a urmat ca o umbră — în Grecia, în timp ce turnam un film, apoi în avion — ceea ce m-a împiedicat să dorm: nu îndrăzneam de frică să nu dorm cu gura deschisă. Anumite secrete trebuie să scape preselor. Am devenit bun prieten și ne-am despărțit, frate și soră. Mi se spune acum că un alt redactor trebuie să mă însoțească prin New York. Bîndu-ne cafeaua, îl întreb de ce a apărut atît de subit în scenă. Îmi răspunde de ce: pentru că este un dur, pentru că are mintea rece și pentru că e greu de dus cu preșul. «Time» vrea o contrareplică la informațiile pozitive care au fost adunate pe seama mea, și acum încearcă să descopere partea negativă a lui Mias Ullmann. Iar cel înărcinat cu treaba asta e el. Cu multă bunăvoință, îi mărturisesc slăbiciunile mele, îmi etalez, cu generozitate, defectele. În speranța de a-l cuceri, presupun! Seara, moartă de oboseală, ajung acasă. Telefoniez să decomand un dineu. Dau instrucțiuni, la recepție, să nu mi se dea nici o convorbire telefonică. Îmi trag pledul peste cap. Dar mă trezesc în toată noaptea tulburată de amintirea interviului de la «Time»!

Sîmbătă. Se turnează pe străzile New York-ului. Gură-cască, măsini, zgîrie-nori, chipuri, totul se învîlmășește. Vinătorii de autografe nu te slăbesc o clipă. Coafor, machior, costumier se țin tot timpul după tine. Îmi ajustează rochia, îmi aranjează părul, mă adaugă o urmă de culoare pe obraz, trag de haine, toți își manifestă prietenia, iar tu, tu trebuie să te concentrezi, să surzi și să răspunzi prieteniei lor.

Curioșii s-au adunat în număr atît de mare, încît fac ca un zid în jurul meu. Televiziune, radio, gazetari. O doamnă planturoasă, cu un aer cunosător, întreabă cine este vedeta.

— Liv Ullmann — îi răspund cu sfială.

— Nu o cunosc. Nu poate fi un film bun.

Duminică. Din nou la Los Angeles. Crăciun. Pomii de Crăciun pe toate străzile. Lumini la ferestre și decorații pitorești, suspendate la porți. E atît de altfel decît în Norvegia! Acolo e tăcere albă sub păduri, zăpadă, conifere, urme de skiori. Aici, soarele strălucește și eu les în rochie. Nu mai pot să stau în camera mea de hotel, cu toți pomii ăștia de Crăciun care-mi scînteiază în nas. Mai primesc doi brazi. Unul mi-a fost oferit de Linn și este decorat de minile ei. Celălalt mi-a fost dăruit de un prieten. Mi l-a adus într-un ghiveci cu pămînt.

— Ca să poți să-ți plantezi în America, cînd vei pleca. În felul acesta, vei avea o rădăcină și aici.

Traducere și adaptare de Rodica LIPATTI



ei despre
ei
(și
despre
alții)

*Charles Boyer
și Ingrid Bergman
în «Lumină de gaz»*

Născut în 1899, Cukor a început să lucreze în 1919 într-un teatru din New York, la început ca asistent, apoi ca regizor plin. Spre sfârșitul anilor '20 devine scenarist la Hollywood, unde dificultățile ridicate de apariția filmului sonor împinseseră producătorii către Broadway, în căutarea oamenilor care știau să stăpânească dialogul. În 1930, deci, Cukor își începuse deja cariera de regizor de film și iată că după 48 de ani, el poate fi întâlnit făcând același lucru. Lucrează, de pildă, acum, la un film care o are ca protagonistă pe Faye Dunaway. Pe genericul filmelor, multe de excepție, pe care le-a realizat Cukor în perioada anilor

'30, '40 apăreau cele mai strălucitoare nume ale Hollywoodului.

În anii 50 a făcut filme muzicale, drame, remakeuri după succesele anilor '30. Azi, când celebritatea unui regizor se bazează pe câte unul, cel mult două filme, este tonic să amintim cariera lui Cukor care nu numai că a supraviețuit unui maraton de aproape jumătate de secol, dar a și ieșit triumfător din acest marș istovitor.

Reproducem aici, fragmente dintr-un interviu pe care veteranul George Cukor l-a dat, de curând, unui ziarist american.



— În ultima vreme în presă se scrie mult despre revenirea filmelor despre femei și despre afirmarea unor noi actrițe. Si dumneavoastră, domnule George Cukor, lucrați acum la un astfel de film. Dar se vorbește prea puțin, după părerea mea, despre marile reușite actricești pe care dumneavoastră le-ați prilejuit unor actrițe de-a lungul anilor. Considerați că sinteți un «regizor de actrițe?»

— Iată un șablon pe care l-am mai auzit. Am și făcut un film, *Femeile*, cu distribuție exclusiv feminină. Dar așa aminti că am lucrat și cu câțiva bărbați, printre care se numără John Barrymore, Spencer Tracy, Ronald Colman, Jack Lemmon. Ideea este că am făcut multe filme în perioada în care studiourile lansau moda «reginelor filmului», în perioada în care lucrau multe actrițe talentate și fascinante. Așa a început presa să mă asociez cu unele dintre ele, ca de pildă, cu Katharine Hepburn și cu Greta Garbo, ca să nu numesc decît două dintre ele; iar cu eticheta de «regizor de actrițe» am rămas pînă azi.

Acum se pare că a apărut un nou val de așa-numite «filme de femei» care prilejuiesc creații minunate actrițelor. Dar nu pot să sufăr etichetele: nu există nici «filme de femei» și nici «regizori de femei». Filme ca *Julia* sau *Cotitura* sînt filme despre sufletul omenesc, sînt experiențe umane. Ceea ce este decurajator însă e felul în care femeile au fost ținute în umbră, în filme, atît de multă vreme, obicluul de a li se da roluri atît de inconsistente.

— **Lucrul cu actrițele v-a ridicat probleme speciale?**

— Femeile sînt mult mai realiste decît bărbații. Lucrez mult mai bine cu zece femei decît cu zece bărbați, pentru că, oricît ar părea de ciudat, sînt mai puțin orgolioase. Sînt perfect adaptate și, într-un fel, sînt mai rezistente.

— **Ați vrea să povestiți cum ați lucrat cu actrițe ca Greta Garbo, Katharine Hepburn sau Maggie Smith?**

— Este o poveste întreagă și mi-ar trebui săptămîni în șir s-o spun pe toată. Fiecare regizor are căile sale de colaborare. Cu fiecare actriță trebuie să lucrezi altfel. Toate cele trei, de care vorbeai, sînt extraordinar de talentate. Regizorul trebuie să știe ce să le spună, cînd să țipe și cum poate să le influențeze. Trebuie să fii respectat, dar mai ales trebuie ca actorul să aibă încredere în ce-i spui. Ca regizor trebuie să fii filmul, ca întreg, în mîna și tu să fii cel care împarte, pe bucățele, sarcinile. Nu e suficient ca fiecare să-și facă «bucățica» lui, iar pentru asta trebuie ca actorii să te creadă și să nu comenteze fiecare lucru pe care li-l ceri. Ei trebuie să fie convinși că tu, ca regizor, reprezînti

un public foarte simpatice și foarte inteligent. Uneori, actrițele, oricît de mari ar fi, se blochează și atunci începe greul. Problemele sînt cu totul altele cînd ai de-a face cu o actriță fără experiență; trebuie să folosești metode cu totul diferite. Devii, în acest caz, un fel de mediator. Multora dintre regizorii mari nu le convine acest lucru și nu vor s-o facă, dar mie îmi face plăcere să lucrez cu tinerii.

— **Cînd lucrați cu actori anonimi...**

— Nu, n-aș spune anonimi, aș spune cu mai puțină experiență.

— **Cînd lucrați cu actori cu mai**

«Cred că poți învăța să devii regizor, dar nu cred că poți învăța să devii regizor bun»

puțină experiență...

— **Nesiguri de ei.**

— **Nesiguri de ei. Se poate întâmpla ca ei să trăiască rolul, dar să se blocheze. Ce faceți atunci?**

— Întrebi ca la școală. Ce fac eu cînd se blochează ei? Uneori, îi hărțuiesc, alteori le spun povești lungi și triste, iar alteori îi încurajez. Mi s-a întîmplat să spun: «trebuie să reușești!» sau, doar, «Stop, reial!» Poți să insuflă încredere actorilor. Se întîmplă foarte des ca un actor să-ți spună: «Pot să fac totul cu excepția acestei scene». «Bun spun eu, încercă și-ai să vezi că este exact scena pe care poți s-o faci cel mai bine». Regizorul trebuie să fie preocupat de jocul actorilor, cum reacționează ei și nu numai de ideile lui. Nu vreau să spun că trebuie să fie mîrînos, dar trebuie să se gîndească la ce fac ceilalți și cum o scot cu toții la capăt. În film, totul este colaborare. Cred că trebuie să anticipeze ce pot ceilalți să facă, ce poate el să le ofere, ce pot ceilalți să scoată de la el. Se întîmplă să lucrezi o scenă pînă într-un punct emoțional de vîrf și operatorul să spună «stop, trebuie să mai tragem o dublă». Asta stîrnete panică întotdeauna pentru că trebuie să găsești resurse să readuci actorii în aceeași stare. Eu le stimulez imaginația. Le dau curaj și le spun: «Nu-ți fie teamă, dă-ți drumul!» Ei știu că sînt acolo și că n-o să-i las să se facă de ris.

— **Repetăți mult, lucrați mult cu actorii?**

— Îmi place să repet partea meșugărească a unui film. Dacă este ceva complicat, stăm cîteva zile și repetăm. În *My Fair Lady*, actorii au repetat fiecare în parte scenă de scenă, apoi i-am adunat pe toți pentru o repetiție numai pentru mine și

operator. Dar, în general, la un film trebuie să știi și cînd să te oprești din repetiție. Nu încerc să dezvolt motivațiile psihologice ale scenariului cu actorii, ca să-i «bag în rol», cum se spune. Motivațiile sînt în scenariu. Le poți dezvălui pentru actori, dar mă lasă rece cînd aud că sînt regizori care discută cu actorii ca să le construiască stările psihologice ale personajelor. Ele se găsesc în text, se găsesc în scenele respective. Nu trebuie să le vorbești actorilor despre conflictul dramatic, dar poți să le sugerezi cum să ajungă la o anumită stare sau cum să o exprime. Cred că regizorul fixează aceste pe loc. El dictează ritmul filmului, dacă are suficientă forță și destul tact. El trebuie să fie comandantul. Bineînțeles că și actorii au idei interesante, pe care le ascuți, dar...

— **Ați putea face o comparație între modul de lucru al anilor '30 și cel din industria cinematografică de astăzi?**

— Aveți la dispoziție o săptămînă să mă ascultați? Aș spune ceva de principiu. Au apărut o groază de cărți, cu un aer foarte doct, despre lumea filmului anilor '30, scrise de oameni care nu trecuseră niciodată pe acolo. În cărțile lor apare mereu cuvîntul «cliseu»: «Ce groaznic eral! Nu exista libertate de exprimare. Cu toții erau grosolani și nu se gîndeau decît la bani. Acum ne putem exprima fără constrîngerii». Aș vrea să se știe că oamenii de spectacol de pe atunci erau foarte eficienți. Îți puneau la îndemînă tot felul de lucruri: puteai să ai cele mai bune subiecte, cei mai buni actori, cei mai buni tehnicieni, cele mai bune scenarii. Erai ajutat, ce mai... Nu era deloc o mașinărie infernală, condusă de oameni care nu se pricepeau la nimic și care striveau personalitatea artiștilor cu grosolănia lor. Se muncea din greu, dar cu siguranță, nu era mai rău ca astăzi. Dacă aveai ceva de oferit erai încurajat. De ce? Pentru că aveau de cîștigat. Pentru ei era evident că talentul este moneda lor de schimb și erau foarte receptivi la el. Dacă găseai pe cineva care să aibă încredere în forța ta, porneai alături de el la un drum lung. Astăzi, toți sînt mai oportuniști. Ți se spune, «ești un geniu! Ești nemaipomenit!» — și dacă lucrurile nu ies din primul foc, te aruncă în stradă fără nici o remușcare.

— **A trebuit să vă schimbați stilul de lucru de-a lungul anilor. Astăzi lucrați cu aceeași plăcere cu care lucrați atunci?**

— Da. Și este o mare fericire. Cînd lucram la *Păsărea albastră*, ziaristii îmi puneau întrebări malițioase de tipul «Ați găsit pasărea mîiastră?» Pînă la urmă am răspuns: «Da, am găsit, am găsit chiar două păsări mîiaștre». Am spus că în tinerete aveam imaginea clară a ceea ce vroiam să fiu, nu în film, ci în teatru. Vroiam să fiu «om de teatru», cum, nu știam exact. Am devenit pasionat și de teatru și de



Am fost etichetat ca «regizor de actrițe». Adevărul este că am lucrat multe filme în
(Greta Garbo în «Cele două trufase»; Katharine Hepburn în «Femeiuștile»; Aud

film. Acum, la o vîrstă destul de înaintată, sînt la fel de pasionat. De cîte ori fac un film, de cîte ori țin o conferință, sînt pasionat. Pe de altă parte, îmi permit luxul ca, ori de cîte ori știu că nu vreau să fac ceva, să spun nu. Posibilitatea de a alege este cea mai importantă. Niciodată n-am lucrat pentru că a trebuit s-o fac. Mi s-a întîmplat să ratez lucruri pe care eu am vrut să le fac, dar importantă rămîne libertatea de a alege.

Cîteodată admir filme pe care eu n-aș fi putut să le realizez bine. Cel mai important este să-ți închipui că ceea ce faci este, într-un fel, unic și că ești cel mai potrivit s-o faci. Cînd am venit la Hollywood de la New York eram privit ca prototipul omului de teatru: spiritual și cinic. Poate că supralicitam cu sarcasmul meu, dar mi s-a și creat o faimă de regizor lipsit de suflet. După **David Copperfield** și **Little Women** am devenit cunoscut ca «regizor de costume». Acum mi se spune «regizor de actrițe», pentru că am avut norocul să lucrez cu cîteva mari artiști. Și uite așa, apar etichetele. Sîntem și noi limitați, dar există unele limite care ne sînt impuse. Ca «regizor de actrițe», nimeni nu se gîndește că pot să fac un western. Dar am făcut, totuși, unul...

— Cum vi se pare că a evoluat

lumea filmului?

— S-a schimbat mult. S-a limitat mult. Depling vulgaritatea și monotonia care domnesc astăzi. Sînt atît de rare filmele care vorbesc despre speranță sau eroism, despre sentimente înalte! Toate au fost înlocuite cu un cinism ieftin. Omenia a fost înlocuită cu melodrama. Acest lucru reiese clar și din moda filmelor «catastrofă», de pildă. Cît despre primele filme care s-au făcut, mi-am dat seama că pionierii puneau în aplicare idelle cele mai trăznite care le treceau prin cap. Astăzi încercăm să facem filmele pe care și le dorește publicul. Publicul vrea filme de tipul **Războiul stelelor**, dar tot el se plictisește ușor și milne își dorește altceva.

— Care este, după părerea dumneavoastră, raportul dintre film și scenariu? Improvizati?

— Nu cred în improvizație. Improvizarea duce la ratare. Cred cu fermitate în cuvîntul scris. În clipa în care scenariul a fost încheiat, îl privesc ca pe ceva de neclintit. Asta nu înseamnă că nu poți să introduci, la un moment dat, ceva care ți se pare necesar, dar dacă vrei să obții un anume ritm, o anume distincție, este extrem de important să fii foarte fidel textului și să-l faci să aibă aerul unei improvizații.

— Multe dintre filmele pe care le-ați făcut au fost adaptări ale

unor piese de succes, ca «**My Fair Lady**», de pildă.

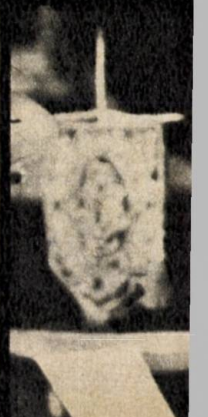
— Nu poți, într-un asemenea caz, să pui piesa de-o parte și să faci cu totul altceva. Dar trebuie s-o adaptezi cu multă grijă. Cunosc actori care au jucat un rol în teatru și l-au adaptat minunat pentru ecran. Rex Harrison făcuse o creație în «**My Fair Lady**» pe scenă, dar cînd a trebuit să joace rolul profesorului Higgins în fața aparatului de filmat, a fost extrem de nervos și de crispat, de teamă să nu fie teatral. În film trebuie să joci altfel decît în teatru, în film nu mai există publicul pe care vrei să-l faci să rîdă. Cînd joci în film, replicile trebuie să sune ca și cum ar fi spuse pentru prima oară.

— În activitatea cinematografică, experiența căpătată în teatru v-a fost de ajutor?

— Mi-a fost utilă, în primul rînd pentru că m-a învățat să minulesc dialogul, ceea ce era foarte nou pentru film în momentul în care am ajuns la Hollywood. Era epoca în care cuvîntul devenise marea problemă a filmului hollywoodian. Nimeni nu știa, încă, să stăpînească dialogul. Multe case de filme au căutat oameni cu experiență în teatru și asta a dus la golirea teatrelor de regizori și de actori.

— După ce ați regizat «**Marele Gatsby**» pe Broadway, vi se părea

«Ca regizor trebuie să fii respectat și, mai ales, să câștigi încrederea actorului. Tu ești
(John Barrymore în «Dineul de la ora 8»; Cary Grant în «Vacanța»; Robert Tay





ioada în care studiourile lansau moda «reginelor filmului»
Hepburn în «My Fair Lady» și Joan Crawford în «Femeile»

tiresc să fiți tot dumneavoastră regizorul filmului?

— Nu mi s-a cerut să regizez **Marele Gatsby**. Filmul s-a făcut în Anglia și cred că oricum n-aș fi acceptat să-l fac eu. Scott Fitzgerald este atât de dificil de transpus pe ecran! Ca să nu-l trădezi trebuie să cunoști America și mediul în care a creat scriitorul. Pentru scenă, însă, am avut o dramatizare minunată.

— **Greta Garbo a realizat, sub îndrumarea dumneavoastră, adevărate performanțe actoricești. Cum ați lucrat cu ea?**

— Pentru Garbo trebuia să creezi un climat în care ea să capete încredere în tine. Irving Thalberg văzând niște probe a exclamat: «Este fantastică, n-a fost niciodată așa de bine!» — la care i-am răspuns: «Dar, dragul meu, nu face decât să stea pe scaun». — «Da, dar este așa de naturală, atât de destinsă!». În filmul acela avea un fel de voloșie în jocul ei, o lipsă de reținere, de crispare care lipsiseră din cele mai multe roluri pe care le jucase.

Sînt neîncrăzător în școlile în care li se spune tinerilor actori: o să învățați cum să simțiți diferite lucruri. Dacă cineva nu poate să simtă, nu trebuie să se facă actor: sau dacă este deja, trebuie să se lase de meserie. Nu cred că poți învăța să simți. O școală te poate învăța

să-ți exprimi sentimentele mai exact, dar un actor nu poate fi învățat să fie sensibil... Garbo era o actriță originală și cu multă imaginație. Se mișca minunat și făcea o serie de lucruri pe care nimeni nu le putea interpreta la fel de bine. Dar cum s-o faci să-și exteriorizeze emoțiile? Nu aveam nevoie să-i spun povești. Dar trebuia să realizeze o atmosferă în care să fie perfect pregătită s-o facă singură. Trebuie să cunoști și părțile tari, dar și pe cele slabe ale interpreților, și trebuie să știi ce pot să «dea» cînd sînt emoționali: unii devin afectați, alții devin inerți.

— **Se observă un simț deosebit pentru nuanțe în filmele albe-negru pe care le-ați făcut. Cum folosiți culoarea în film?**

— Cred că culoarea trebuie folosită cu multă discreție. Trebuie s-o disciplinezi, așa cum face pictorul. Asta am învățat de la un bun prieten al meu, fotograf, care avea un bun gust impecabil și pe care l-am urmărit multă vreme cum pune culoarea și cu cîtă inventivitate o folosește.

— **Ați făcut intenționat cascena hipodromului din «My Fair Lady» să aibă un aer teatral?**

— Bineînțeles. Am vrut să nu fie realistă.

— **Ați fi putut-o realiza și altfel?**

— Nu, pentru că așa fi afectat stilul întregului film. Scena trebuia să fie la fel de stilizată ca cea a «Străzii pe care locuiesc». Am preluat cit am putut din teatru, dar și aici există un truc: să iei ceva de pe scenă, dar să nu-l pui în evidență rigid, ci să-l faci să plutească. Scena hipodromului are un aer ușor artificial, pentru că și cîntecele erau scrise în aceeași manieră. Aveam, pe de altă parte, scene realiste, așa că secvența hipodromului putea să apară ca o plutire, ca un balet.

— **Există vreun actor sau o actriță cu care ați fi vrut să lucrați, dar n-ați avut ocazia?**

— Da, da, da. Au apărut o mulțime de tineri foarte talentați.

— **Mă gîndeam la generația din care faceți parte, la Bette Davis, de exemplu.**

— Cu Bette Davis am lucrat — și a fost o catastrofă. Prin anii '20 aveam o companie teatrală unde lucra și ea un rol pentru care era mult prea tânără, așa că am concediat-o. Se pare că am traumatizat-o. Acest lucru îmi amintesc de o discuție pe care Katharine Hepburn a avut-o cu Dick Carett. Acesta a întrebat-o: «N-ai lucrat niciodată cu Laurence Olivier?» Iar ea i-a răspuns: «Nu, dar niciunul dintre noi n-a murit încă». Și foarte curînd au făcut un film împreună. Spun același lucru despre Bette Davis. S-ar putea ca ea să fugă de mine, dar nu putem ști ce ne rezervă viitorul...

— **Poți învăța să devii un regizor bun?**

— Cred că pentru meseria asta îți trebuie instinct, o înclinație specială și mult, foarte mult antrenament. Viața te antrenează, experiența te antrenează și ea. Arthur Rubinstein spunea: «În primul rînd trebuie să ai talent». Dar, oricît ar părea de ciudat, talentul nu este indispensabil. Cred că poți învăța să devii regizor, dar cred că nu poți învăța să devii un regizor foarte bun. Ca regizor nu te poți limita la un anume gen de filme sau la un anume mediu, trebuie să experimentezi mereu, trebuie să ai simțul aventurii, fără să-ți pierzi simțul realității, și mai ales, nu trebuie să spui: «nu există lucru pe care să nu-l pot face», pentru că știi: bine că sînt lucruri pe care nu le poți face, sau pe care le poți face, dar obișnuît. Cînd faci ceva, trebuie să te gîndești: «Cred că pot să fac lucrul ăsta la fel de bine ca oricine, sau chiar mai bine».

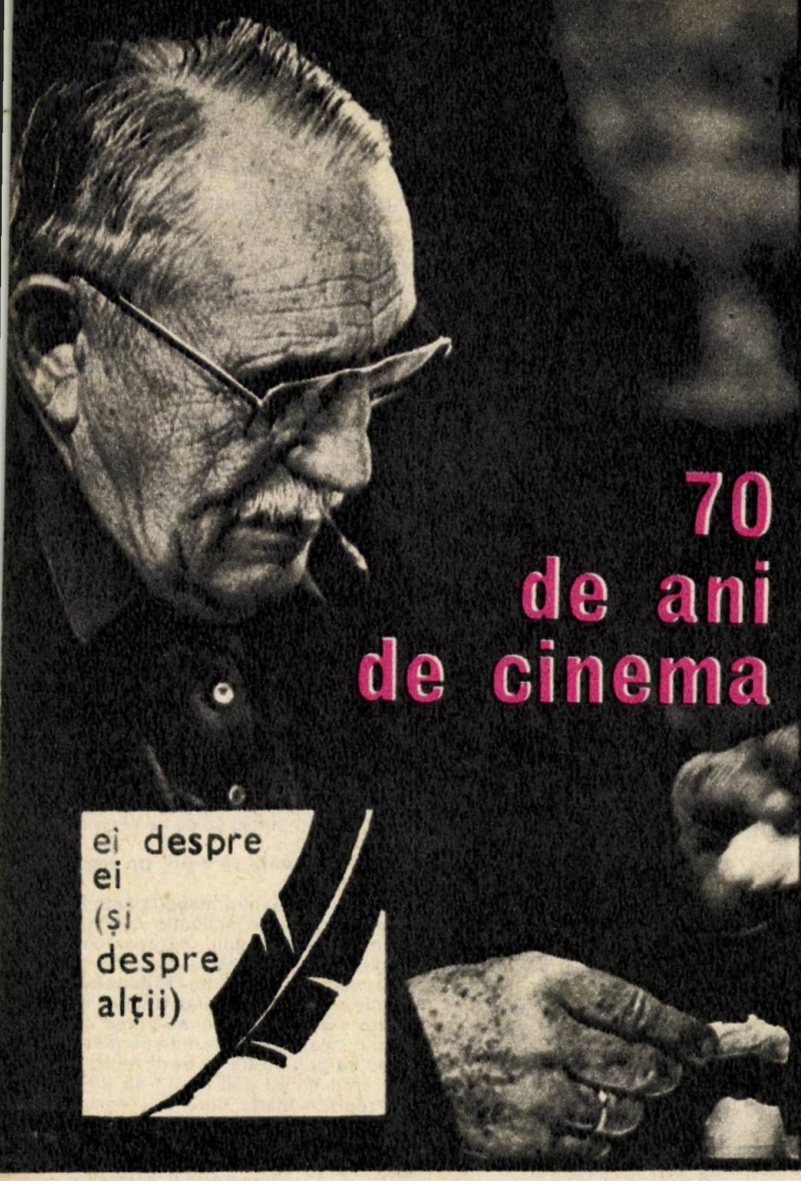
— **Cum v-ați definit crezul artistic, George Cukor?**

— Să nu fiu prea exigent. Dacă ai posibilitatea să lucrezi și să capeti experiență este cel mai important lucru din lume. Există o mulțime de piedici în drumul spre vîrfurile piramidei, dar îți trebuie curaj. Nu este o viață ușoară. Este o viață plină, dar nu este deloc o viață ușoară!

Traducere și adaptare de
Ileana MURGESCU

re ține filmul în mînă și care împarte, pe bucățele, sarcinile»
«Dama cu camelii» și Rex Harrison în «My Fair Lady»





70 de ani de cinema

ei despre
ei
(și
despre
alții)



Cariera lui Charles Vanel, care și-a aniversat de curând 70 de ani de cinema, cuprinde toată istoria artei a șaptea. A debutat la 16 ani și acum, la 86 de ani, este hotărât să continue a lucra atâta timp cât îl vor ține puterile. Între două filme, a început să-și scrie memoriile. Amintirile sale care, în acest fragment, evocă o jumătate de secol de cinema sonor, au fost consemnate de revista «Paris Match».



La începutul filmului sonor — în curând se vor împlini 50 de ani de-atunci — eram deja un veteran. Mă apropiam de 40 de ani — din care 20 petrecuți în fața camerelor de luat vederi — și interpretasem pe ecran mai multe zeci de personaje. Revoluția tehnică ce dăduse peste

cap a șaptea artă, reușise și să rărească rîndurile camarazilor mei: unii din cauza accentului, alții pentru că aveau o voce care nu se potrivea cu fizicul lor, iar alții pentru că nu tuturor le este dat a ști să spună un text. Din fericire pentru mine, vocea mea «mergea», și mergea bine; în plus lucasem în destule pieșe la Paris și în turnee ca să fiu în stare să fac față, acum, noli

situații. De la început, mi s-a oferit un contract cu anul de către casa Pathé-Nathan. Aceasta se hotărîse să pună la bătaie mijloace considerabile pentru a se putea adapta nollor cerințe. Tehnicile moderne ale dublajului și subtitrajului încă nu fuseseră inventate și concurența cinematografului american cunoștea o eclipsă de care trebuia profitat.

Un băiat numit Raimu

Acum cîteva luni, în trecere prin Paris ca să turnez cîteva secvențe de interior, am fost nevoit să mă duc pînă la studiourile Joinville. Fuseseră construite în epoca aceea. Am parcurs cu oarecare tristețe culoarele pustii, străluite de clădiri dărăpănate. Pașii mei răsunau într-o tăcere impresionantă. În aceste locuri dezolante îmi petrecusem aproape trei ani pe la începutul anilor '30. Pe atunci domneau aici o animație și un entuziasm extraordinare. Zilnic mă vedeam cu Raimu, Jean Gabin, Gaby Morlay, Fernandel, Suzy Prim, Charles Spaak. În studiouri, se succedau echipele lui Pierre Colombier, Jacques Feyder, Raymond Bernard. Se turnau peste 12 filme pe an. Ambianța era cordială. Ne îngrămădeam unii peste alții — tehnicieni, artiști și realizatori — într-un restaurant care amintea de malurile Marnel. În zilele frumoase de duminică. Am jucat în vreo 10 filme din perioada aceea. Primul meu film vorbit se numea **Chique** și fusese realizat de Colombier. Am mai făcut cîteva și cu Maurice Tourneur, care avea deja în spate o lungă carieră la Hollywood. Am avut adeseori parteneră pe Gaby Morlay. Împreună am făcut, de pildă, **Acutat, ridică-te!**, o poveste polițiestă. Tourneur era un foarte amuzant tip de vreo 50 de ani care, atunci cînd se enerva, dădea cu pălăria de pămînt și o călca în picioare, exact ca-n filme. Am jucat și în mai multe pelicule dirijate de Raymond Bernard, fiul lui Tristan Bernard; amintesc două: **Faubourg Montmartre** și **Casa de dans**. Am cunoscut-o și pe Mireille Balin, pe atunci tînră debutantă, pe care aveam s-o regăsesc, cîteva ani mai tîrziu, mare vedetă. Maurice Tourneur îmi propusese să joc rolul căpitănelui Hurluret în **Voloșile escadronului de Courteline**. Dar cum eram plătit cu luna și cam leneș de felul meu, m-am dus la producătorul filmului și i-am spus:

— Aveți aici un băiat care se potrivește mult mai bine decît mine pentru rolul ăsta. Îl cheamă Raimu. Nu vreți să-l încercați?

Raimu s-a opus cît a putut, dar a sfîrșit prin a accepta. A făcut o creație remarcabilă și, în același an, succesul lui Marius i-a adus și consacrarea.

Marile mele pasiuni: apa și
piatra

Ideea mea fixă era să plec în sud,

«Am turnat peste 200 de filme. Cred că vreo 10 dintre ele, de care sînt aproape mulțumit, justifică acești 70 de ani de trudă»

unde aveam un vaporas, și să navighez așteptînd un nou film. Marea rămăsese pentru mine o pasiune nepotolită. Marea și pîntarul. Am băgat în vapoare și case o bună parte din banii pe care i-am cîștigat. De îndată ce mijloacele mi-au permis, am părăsit Parisul. Nu mai în-
torceam decît ca să semnez contracte, sau să turnez în studiouri. Restul timpului mi-l petreceam la țară sau pe apă. Îmi amintesc de prima mea casă. Era mai degrabă o căsuță, cu un etaj și o grădiniță, în Insula Lupului, pe Marna. Nu exista nici un pod și nu puteam ajunge acolo decît cu barca. Aveam doi cîini, două capre și un țap. Apoi mi-am luat un al treilea cîine, un boxer, care aparținea celebrului trio Fratellini și care făcuseră cu el un număr — o parodie de corrida — la Circul Medrano. Mi-au încredințat cînd am plecat în turnee. Cum l-am adus pe insulă, am asistat la o nouă corrida, de data asta cu participarea caprelor și a țapului. Pînă la urmă toată această mică lume a mea a sfîrșit prin a se înțelege și boxerul s-a dovedit a fi un minunat prieten. A murit în brațele mele, trei sau patru ani mai tîrziu, ca un copil. Pe vremea aceea mă duceam deseori în Camargue. O descoperisem pe cînd turnam acolo westernuri franceze mute. În 1930, tot acolo, am făcut împreună cu Jacques de Baroncelli, unul din ultimele filme mute franceze: **Femeia visată**.

Cerul ne aparținea

A fost o epocă în care meseria noastră ne permitea să ducem o viață formidabilă. Adeseori, exteroarele filmelor pe care le făceam pentru casa Pathé-Nathan, se turnau în Provence. Mi-aduc aminte de **Metisa Dinah**, pus în scenă de Jean Grémillon. O bună parte din poveste se desfășura la bordul vasului «L'île de beauté», care asigura naveta între Marsilia și Corsica. Ne-am instalat la bord cu toată echipa și cinci săptămîni am făcut navetă. La fiecare călătorie pasagerii se schimbau, dar noi rămîneam pe loc. Personalitatea lui Grémillon contribuia în a transforma munca noastră într-o adevărată plăcere. Avea un talent și o inteligență remarcabile și a realizat cîteva dintre cele mai bune filme ale epocii. Am lucrat din nou cu el cîteva ani mai tîrziu, în **Cerul vă aparține**, un film care nu mi-a adus decît bucurii. Uneori lucram în studiourile din Nisa, unde se aflau mereu filme

pe șantier. Locuiam, pe atunci, la bordul vasului meu, amarat în portul Antibes, unde primeam adesea tot soiul de prieteni. Era deajuns să treci o dată pe Croazetă sau pe Promenade des Anglais ca să întâlnești pe Georges Carpentier, Jean Murat, Raimu sau René Clair. La care aș putea să adaug pe Henri Decoin, Blanche Montel, Paul Géraldy și alții alții.

Marele joc...

Nu eram în perpetuă vacanță cum s-ar putea înțelege, din cele cîteva amintiri pe care le-am notat mai sus. În timpul acestei perioade am turnat cîteva filme importante, care au lăsat o urmă în istoria cinematografului: **Crucile de lemn** de Raymond Bernard, **Marele joc** de Jacques Feyder, sau **Echipajul** de Anatole Litvak. **Crucile de lemn** a fost turnat chiar pe locul unde romancierul Roland Dorgelés trăise și descrisese apocalipsul războiului din tranșee. Era în regiunea Reims-ului, lângă Mont Cornillet. Cincisprezece ani mai tîrziu, cîmpia era tot devastată și pămîntul atît de răvășit de obuze, tot steril. Săpînd noi tranșee pentru nevoile filmului, muncitorii scoteau la suprafață resturi de oțel sau de aramă, cu riscul mereu prezent de a se izbi de un obuz încă neexplodat. Uneori figuranții, foști combatanți, se culcau la pămînt, regăsind un gest instinctiv pe care-l credeau uitat. Am rămas acolo cîteva săptămîni, eu, Gabriel Gabrio, Pierre Blanchard și alți camarazi. Cum de multe ori filmam noaptea, îmi adusesem vaporasul pînă în canalul Reims-ului și-l amarasem la vreo sută de metri de fortul Pompelle. Pe mai, montasem un cort în care am îngrămădit cîteva baloturi de paie. Acolo dormeam cînd turnarea se termina spre ora cinci dimineața. Cînd ne trezeam, după o baie în canal, mîncam pe vas. Într-o zi, paiele au luat foc și împreună cu ele toate hainele prietenilor mei, în timp ce aceștia se zbeugiau în apa canalului. Le-am împrumutat slipuri și nădragi și-au plecat spre Reims, în pas de gimnastică, în spatele unei mașini, ca niște alergători la antrenament.

Anul următor am turnat sub conducerea lui Jacques Feyder, un film care a cunoscut un succes considerabil, **Marele joc**. Era povestea unui băiat dintr-o familie foarte bună, care se angajează în Legiunea străină dintr-o decepție sentimentală, și care regăsește, într-o circums-

din Agadir, copia fidelă a fetei care-l părăsise. Cele două roluri erau jucate de Marie Bell. Eu eram odiosul proprietar al «stabilimentului», iar Françoise Rosay, era soția mea, e drept ceva mai puțin sordidă. Feyder și asistentul lui, Marcel Carné, plecaseră în Algeria și în Maroc ca să filmeze cîteva încierări în desert. Acolo, descinseseră într-un hotel a cărui proprietară fusese o mare vedetă a filmului lui. La întoarcerea lui Feyder, am terminat filmul în studiouri. Pentru a accentua scriboșenia personajului meu, puneam pe mine haine peste haine ca să am un aer cît mai obez. După premiera filmului, timp de luni de zile, oamenii mă opreau pe stradă și mă întrebau:

— Vai, ce-ai slăbit! Da' ce-ai pătîț?

Echipajul

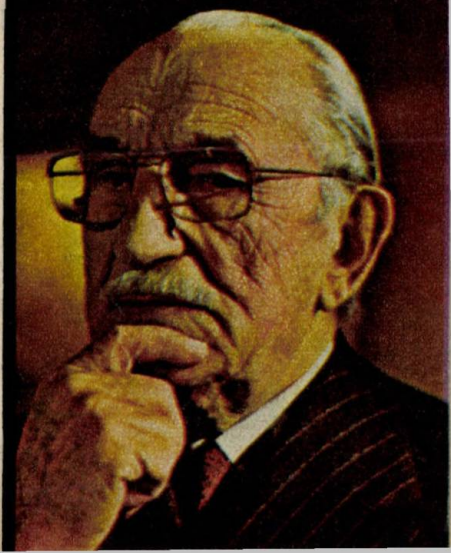
Cîteva vreme mai tîrziu, m-am întors la Reims ca să joc în **Echipajul**, după romanul lui Joseph Kessel: o poveste despre aviatori, în timpul Marelui Război, cu Jean Murat, Jean-Pierre Aumont și Annabella. Mai era și Roland Toutain, celebru printre noi, pentru farsele sale. Stîrnea panică la restaurantul «Fouquet's» tîind cu foarfeca, dintr-un singur gest, bărbile clienților. În timpul turnărilor, la baza aeriană din Mourmelon, Toutain a primit vizita unchiului său, un notar de provincie, înzestrat cu o bărbită de toată frumusețea. L-am întrebat:

— Ei, i-o tai sau nu i-o tai?

— Potoliți-vă — ne răspunse el îngrozit. Nu se glumește cu familia.

În timpul unui prînz, m-am dus tiptil în spatele unchiului cu foarfeca în mînă, și, cu un gest fulgător, tac, l-am tăiat ciocul. Toutain,

Deși făcut în 1976, *Cadavre de lux* este, pentru Vanel, doar un film «mai recent»





«Înfruntarea»
a doi foarte
mari actori:
Harry Baur și
Charles Vanel
(*Mizerabilii* — 1933)

Înnebunit, s-a ridicat și a luat-o la goană (după mine, evident). Unchiul s-a năpustit după noi, agităndu-și bastonul.

În *Mizerabilii*, Harry Baur izbutise un Jean Valjean de neuitat. Era prima oară când turnam alături de el. Din pricina unor prejudecăți mult prea frecvente, de altfel, printre producători, el fusese multă vreme ținut departe de cinematograf. A fost, totuși, singurul actor pe care l-am cunoscut, care putea fi comparat cu Lucien Guitry. În același film juca și Marguerite Moreno, în rolul nevastei lui Tenardier. Sublimă! A fost una dintre cele două superproducții reușite dinainte de război, alături de *Crucile de lemn*. Atmosfera era veselă. E drept că ne dedam la unele glume de un gust cam îndoielnic, ca, de pildă, să montăm un explozibil la cheia de contact a mașinilor sau să tăiem țigările în două, cu o sarbacană, în timp ce ele se aflau în gura vizitatorilor.

Meseria noastră este ciudată. Ne cunoaștem toți, trăim alături, uneori săptămâni de-a rândul, chiar și luni,

ca și cum am face parte din aceeași familie. Apoi, o dată filmul terminat, ne despărțim, fiecare își reia obiceiurile, prietenii, familia și nu mai știm când și dacă ne vom revedea. Alteori, supuși hazardului contractelor, regăsim câte un prieten pe care îl părăsim din nou fără a putea ști dacă-l vom revedea vreodată.

Războiul

Mă apropiam de 50 de ani. Îmi exercitam meseria de vreo treizeci și doi de ani și nici nu simțisem cum a trecut timpul. Nu puteam să-mi închipui că 38 de ani mai trziu mă voi găsi tot în fața aparatului de filmat. În 1940, numeroși prieteni fugiseră din Paris și se aflau și ei pe Coasta de Azur. Viața și producția de filme continuau, dar cu dificultăți noi: lipsea mâncarea, lipseau materialele, în schimb prezența ocupantului nazist era din ce în ce mai apăsătoare. Am turnat trei filme cu Marcel Pagnol și *Soarele are întotdeauna dreptate*, după un scenariu de Jacques Prévert, cu Tino Rossi ca partener. Înaintea debarcării americane în Algeria am

fost de două ori în Africa. Trebuia să fac prospecțiile pentru un film și mi se ceruse să mă ocup, în același timp, de Ajutorul național. O dată ajuns în Africa, am organizat vânzări la licitație, la Abidjan și Dakar, și am reușit să strâng peste șase sute de mii de franci.

Am amînat întoarcerea mea în Franța, anulînd bilețul pe care-l aveam pentru vasul «Lamoricière». Cîteva zile mai tîrziu, vaporul a fost surprins de o furtună și s-a scufundat în largul Balearelor. M-am înapoiat, în sfîrșit, la bordul «Savoiei». Comandantul mă rugase să cumpăr cît mai multe alimente pe care se angaja să le debarce la Marsilia, fără știrea autorităților. Am cîrât mai mult de un metru cub de mîncare, și am debarcat-o, noaptea, la Saint-Tropez.

Ca să terminăm un film pe care-l făceam pe vremea aceea cu Mireille Balin, a trebuit să plecăm la Paris. Era pentru prima oară, de la armistițiul, că mă aflam în capitală. Cînd am văzut muzica militară germană coborînd, la prînz, pe Champs Elysées, vă mărturisesc că am avut un șoc îngrozitor. Îmi amintesc că, totuși, în acel an, am turnat unul din rarele filme de care continui și azi să mă simt legat: *Cerul vă aparține* de Jean Grémillon. Partenera mea era Madeleine Renaud, o actriță minunată. Am continuat să filmez ocazional pînă în 1944, jucîndu-mă de-a v-ați ascunselea cu Alfred Greven, patronul casei Continental, cărui era foarte greu să-i spui nu, atunci cînd îți propunea un contract. Nu știu cum a făcut — nici nu era greu dealtfel — dar pînă la urmă a reușit să-mi spulbere toate pretextele pe care le invocam ca să nu lucrez cu el. Atunci i-am spus pe șleau:

— Nu pot. Sînt francez. Ce-ați fi făcut dumneavoastră, dacă noi am fi ocupat Germania și eu v-aș fi cerut să lucrați pentru Franța?

Oricît de ciudat ar putea părea, mi-a strîns mîna și m-a lăsat în plată domnului. În timpul șederii mele la Paris, am fost surprins de un bombardament. Aveam întîlnire cu Madeleine Renaud în Piața Saint Augustin. A trebuit să ne adăpostim sub ușa unei biserici. O schiță de șrapnel a căzut la picioarele noastre: am păstrat-o. Puțin înainte de debarcarea din Normandia, amici de-ai mei, care se aflau în legătură cu Londra, m-au sfătuit să plec degrabă la Saint-Tropez. Bombardamentele se înteteau, căile ferate săreau în aer, și mi-am terminat călătoria într-un camion. Cînd am ajuns, nemții evacuasera toate casele din port. Ne-am refugiat la niște prieteni, pe o colină. Într-o dimineață am fost treziți de o rumoare ciudată: toată populația Saint-Tropez-ului se răspîndea pe cîmp. La orizont, marea se acoperise de mii de vapoare. Nemții n-au rezistat mult, dar îmi amintesc de doi frați care au fost ucîși aproape în același timp, de două obuze, la o sută de metri unul de celălalt. În oraș, puțin



Un film aproape necunoscut:
La umbra unei veri
(cu Josephine Chaplin)

după debarcare, soția mea se așezase, obosită, pe treptele unui cinematograf. La un moment dat s-a ridicat și un prieten i-a luat locul: a fost ucis de o explozie de obuz câteva secunde mai târziu.*

În fond, nu-i decît cinemal

Mi-am reluat treaba foarte curînd după plecarea nemților. **Ferma spînzuratului** a fost turnat într-un sat, lîngă La Roche-sur-Yon. Mi-aduc aminte că directorul filmului chemase în biroul lui pe un tînar pe care nu-l cunoșteam, după ce, în prealabil, ne-a promis c-o să ne distrăm. I-a cerut tînarului:

— Hai. Fă-ne să ridem!

Pentru un debutant nu era o situație prea comodă. Băiatul a început să cînte, și cu asta ne-a dat gata. Ne cocoșam de rîs. Acest tînar se numea Bourvil.

Au urmat alte filme, după care am plecat în Italia...

Din fericire a urmat și **Salariul groazei**: o experiență memorabilă. Mi-ar fi părut extrem de rău să nu fi avut ocazia, de pildă, să lucrez cu un om de valoarea lui Clouzot și cu un actor de calitate lui Montand. La Festivalul de la Cannes, Clouzot a luat premiul pentru regie și eu premiul pentru interpretare. Președintele juriului era Jean Cocteau. M-am împrietinit cu Gary Cooper, pe care l-am luat cu mine la Paris. Cum el nu știa francezește și nici eu englezește, un amic comu ne-a întovărășit tot timpul. Datorită lui Alfred Hitchcock, am lucrat la Hollywood cu Cary Grant și Grace Kelly. Povestea din filmul **Vînătoarea de hoți** se petrecea pe Coasta de Azur. Eram foarte concentrat pentru că Hitchcock mă obliga să vorbesc englezește. Trebuia să-mi spun replicile pe dinăfară, fără să înțeleg o boabă din ce ziceam. Nu încetam să-i spun că rezultatul va fi o catastrofă. Mi-a răspuns prin aceste cuvinte admirabile, de fapt, o adevărată lecție:

— Nu-ți mai face atîta inimă rea. În fond, nu-i decît cinemal

Mi-e teamă ca enumerarea filmelor pe care le-am făcut în ultimele două decenii să nu devină plictisitoare. Totuși, trebuie să spun că am lucrat cu mari realizatori, ca de pildă Luis Buñuel în **Moartea în grădină** sau cu Clouzot în **Adevărul**, filmul în care am avut-o ca

* Louis Sapin, cel care i-a luat interviul lui Vanel, înserează aici următoarea notă: «Charles Vanel a fost foarte discret în ce privește activitatea lui din timpul Ocupației. Cînd am descoperit că fusese decorat cu Crucea de Război, i-am cerut cîteva precizări. Mi-a răspuns doar atît: «În timpul războiului, m-am ocupat de numeroase treburi care n-au nimic de-a face cu amintirile mele de actor». M-am gîndit că măcar aceasă reticență merită să fie menționată»

Consacrarea a venit odată
cu **Salariul groazei**
de Clouzot, în 1952
(alături de Yves Montand)



parteneră pe starul acelei epoci, Brigitte Bardot, care, după părerea mea, valorează ca actriță și ca om mult mai mult decît gloria sa stereotipă a lăsat să se întrevadă vreodată. Acești oameni, însă, nu m-au făcut să-i uit nici pe Feyder, nici pe Réjane, nici pe Lucien Guitry. Sînt fericit că am putut participa la dezvoltarea televiziunii. Chiar și astăzi continui să-mi împart timpul între marele și micul ecran, pe care am debutat în 1955. Această tehnică cu totul nouă îmi stîrnește curiozitatea, dar pentru mine, ca actor, nu reprezintă nimic nou. Tot trebuie să intru în pielea personajului și să-l fac pe el, personajul, să intre în pielea mea.

Am turnat peste 200 de filme. Cred că vreo zece dintre ele, de care sînt aproape mulțumit, justifică acești 70 de ani de trudă. Îmi

plac aceste filme, nu numai pentru valoarea lor — nu poți fi, totodată, judecător și parte incriminată — ci, mai ales, pentru bucuriile pe care mi le-au dat.

Și tocmai în nădejdea de a cunoaște din nou aceste bucurii incomparabile, acest sentiment de plenitudine pe care ți-l dă, uneori, întîlnirea cu un bun scenariu, cu un bun regizor, cu buni parteneri și cu un bun climat de lucru, voi continua — atît cît mă vor ține puterile — să revin în fața aparatului de filmat, purtînd cu mine și în mine un nou personaj imaginat, care va deveni, în memoria spectatorului, mai real decît mine însumi.

(Traducere și adaptare de
Rodica LIPATTI)

«Brigitte Bardot valorează,
ca actriță și ca om, mult mai mult
decît a lăsat să se întrevadă gloria
sa stereotipă» (Adevărul — 1960)





ei
despre ei
(și
despre
alții)

Cu ochii ăștia...

— Cum a fost?
Gabin îmi răspunde
malițios:
— Tu ce crezi?
— Nu știu!
Nu-i puteam spune
că m-am simțit
trăind un vis.
Chiar și așa
m-a înțeles greșit,
pentru că
mi-a spus:
— Ei, cu ochii
ăștia...

1938. Michèle Morgan nu avea încă 18 ani, dar descoperise deja viața și notorietatea, iar viitorul părea să se aștearnă în fața ei ca o suită de miracole. Fusese partenera lui Raimu și a lui Charles Boyer. Nu-i mai rămăsese să descopere decât dragostea.

Și pentru asta, destinul i-l alesese pe cel mai celebru june-prim al Franței, pe Jean Gabin. O idilă de neuitat, într-o ambianță pusă în scenă de Marcel Carné, pe un scenariu de Jacques Prévert: era vorba de **Quai de brumes** (Suflete în ceață).

Cinema

— Sîntem în căutarea unei fete, o tînră care trebuie să fie deosebită de celelalte: nici înger neprihănit, dar nici femeie fatală... Cineva cu o privire...

cu o prezentă...

Vocea care-mi spunea toate astea la telefon era a unei persoane foarte cunoscute în lumea filmului: Denise Tual, soția producătorului Roland Tual. O femeie foarte activă. Mică, brună, foarte vioale, o puteai întîlni pretutindeni. Conversația noastră în cepuse într-un fel care mă lăsase uimită, încîntată și nerăbdătoare:

— Ai văzut *Gueule d'amour*?

— Da. Chiar aseară. De ce mă-ntrubi?

— Ce părere ai despre Jean Gabin?

I-am răspuns că-l consideram un actor formidabil.

Denise Tual a rîs satisfăcută:

— la spune, ți-ar plăcea să lucrezi cu el?

La o asemenea întrebare nu exista decît un răspuns: cel afirmativ. Și mica doamnă a continuat repede, plină de entuziasm:

— Filmul se va numi **Quai de brumes**. Frumos titlul! Scenariul e scris de Jacques Prévert, după romanul lui Pierre Mac Orlan. Ai citit cartea?

Bineînțeles. Mi-erău cunoscute și cartea și autorul ei.

— Regizorul va fi Marcel Carné. I-am vorbit de tine, și a părut interesat.

Marcel Carné era regizorul despre care se spunea că este «geniul de mline» al cinematografului francez. Se lansase cu *Jenny*, iar al doilea film, *Dramă nostimă*, atrăsese asupra lui toate privirile. Jean Gabin avea pe atunci 34 de ani și deja 13 filme la activ, dintre care cele «de vîrf» fuseseră *La Bandera* (Nopti marocane), *La belle équipe* (Cinci prieteni) *Pépé le Moko*, dar mai ales *Iluzia cea mare*.

— Cum eram în căutarea unei fete care să fie «o prezentă», care să aibă și «o privire», m-am gîndit la tine pentru rolul lui Nelly...

(Importanța «prezenței» o cunoșteam de la cursurile lui René Simon. Și povestea cu «privirea» o știam pe de rost. Adesea mă privisem în oglindă și mă tot întrebam ce găseau alții la ochii mei. Eu una văzusem la altele ochi și mai mari și mai frumoși, și mai verzi... De ce nu-mi lăuda nimeni nasul? Totdeauna mi se remarcău ochii. Privirea... privirea asta a mea care urma să devină semnul meu distinctiv, «marca» mea...)

— ...alături de Gabin, va fi sigur un succes. — continua Denise. Ce zici? Știi că Gabin, după ce a văzut *Griboille* (Crima Nataliei Roguin), i-a telefonat lui Carné ca să-i spună: «Am văzut o puștoaică foarte reușită într-un film cu Raimu».

Recunosc că părerea asta laconică nu m-a făcut praf, ba chiar

**Consacrarea
actriței
s-a făcut
cu un film,
Suflete
în ceață,
și cu trei
nume celebre:
Prévert,
Carné,
Gabin**



**Un mare succes:
Marile Manevre
de René Clair
și întîlnirea
cu un partener
de geniu,
Gérard Philipe**



**Michèle Morgan
și Henri Vidal:
o căsătorie
care a sfîrșit
dramatic**



Cu ce
s-a scris
despre ochii
acestei actrițe
(și mai puțin
despre
cariera ei!)
s-ar putea
publica
un volum

m-a decepționat. Nu-l cunoșteam încă pe Gabin...

Am stabilit o întâlnire chiar în cea seară, peste o oră, la restaurantul «Fouquet's» — locul sacru și privilegiat al oamenilor de cinema parizieni, acolo unde se plănuiau mii de filme din care abia se realiza unul...

Iată amintirea netă a acestei prime întâlniri: șocul provocat de părul blond-auriu, cald ca spicele în soare, al lui Jean Gabin. Nimic din blondul palid și decolorat al nordicilor. În ce privește îmbrăcămintea lui, ce surpriză! O eleganță foarte «sport», costum strict din cașmir englezesc Prince de Galles, cravată «club» și floare la butonieră (marea lui cochetație). La fel de degajat în ținuta asta ca și în cea a personajelor lui cinematografice, înclt îți puneai fără să vrei întrebarea, când e în «pielea» lui, în rol de prinț sau de muncitor?

În timp ce Carné vorbea cu Denise fără a înceta să mă observe. Gabin s-a ocupat numai de mine cu știința celui obișnuit să seducă o femeie și s-o facă să-și piardă capul. Eram amuzată, dar și flatată. Totuși, grozav aș fi dorit să știu și părerea lui Carné. El, însă, era curtenitor, dar sec. Cladat, nu mă intimidă deloc, simțeam în el o inteligență vie, precisă și un deosebit simț estetic. Cu toată amabilitatea cu care m-au înconjurat, mi-am dat seama că eram «examinată», că nu luaseră nici o hotărâre încă cu privire la rolul lui Nelly, mai ales că-mi vorbeau de «probe de machiaj și de fotogenie». — De ce nu? — le-am răspuns. Atunci Denise Tual mi-a dat admirabilul dialog al lui Prévert, ca să-l citesc peste noapte. Am înțeles atunci că toată desfășurarea de farmec a lui Gabin față de mine nu avusese alt scop decât să mă facă să accept, mai ușor, o probă, dar una **completă**. Altfel ce nevoie era de text pentru un test banal de machiaj-fotogenie? Singura diferență de comportament față de mine — sau de proaspăta mea notorietate

— fusese un oarecare menajament formal.

În această stare de spirit, am sosit a doua zi dimineață la studio, unde Gabin — despre a cărui conștiințozitate profesională nu se va vorbi niciodată destul — mă aștepta.

Clachetă: proba începe. Merg cu nonșalanță înspre Gabin care mă privește venind. Când ajung lângă el, ridic ochii: sînt Nelly cea pierdută și vulnerabilă care-l imploră: «Apără-mă!» Celelalte cuvinte curg singure, atât de natural, de parcă ar fi ale mele. Uit de tot și de toate, de Gabin, de Carné — care mă urmărește. Nu-mi revin decât la zgomotul sec al clachetei și la sunetul vocii lui nemiloase: «Ajungel»

Încă buimăcită, întreb tare: Cum a fost? Gabin îmi răspunde plin de tachinerie: — Tu ce crezi? — Nu știi! — Atunci ce simți? — O, simt attea...! Nu-l pot spune că m-am simțit trăind un vis. Ar interpreta greșit. Chiar și așa m-a înțeles greșit, căci îmi răspunde: — Cu ochii ăștia...

Am tăcut. Viața mă și învățase că tăcerea nu este o regulă «de aur» absolută, iar vorba te poate purta acolo unde n-ai vrea s-ajungi iar eu, mai presus de orice, nu ținam să ajung la flirt cu Jean Gabin.

De la sosirea mea la Le Havre, turnăm în exterior. N-am avut încă nimic de lucrat cu Gabin, pe care abia îl zăresc. E un camarad de muncă amabil, dar atît, fără nici o asemănare cu cel de la «Fouquet's» sau cel din ziua faimoasei probe.

Într-o dimineață de februarie, Carné îmi explică scena pe care urma s-o turnăm: «Uite... vii pe aici, grăbită... și deodată, îl zărești!» Îmi descrie scena cu minuție, îmi stabilește locul de unde să pornesc, cîți pași să fac, locul precis în care să mă opresc... — pe care mi-l marchează cu o crenguță înfiptă în nisip. — «Așa, Michèle... și o ultimă recomandare: cînd te oprești la semnul ăsta, ochii tăi se ridică și-ți fixezi privirea aici!» Si-mi indică urechea stîngă a lui Schufftan (operatorul șef).

Grozavă treabă să privești o ureche și să-i exprimi toată dragostea din inima ta! Mă duc la locul meu, pornesc cu ochii în pămînt, ajung la crenguța din nisip, mă opresc, ridic privirea, caut urechea lui Schufftan... și întîlnesc ochii albaștri ca marea ai lui Gabin.

— Gata! Taiel — strigă Carné. Perfect!

Glumind, cu oarecare ironie, Gabin îmi spune: «Hai, recunoaște că ochii mei ți-au fost mai de folos decât urechea operatorului!»

Genul ăsta de ajutor din partea lui Jean Gabin nu a fost singurul. Să lucrezi cu el era o revelație, învățam un al treilea fel de a juca. Lucrasem cu Raimu, care părea că stăpînește un torent; cu Boyer care era triumful preciziei, al unei tehnici imparabile Jean Gabin, însă, era

Michèle Morgan
și fiul ei,
Mike Marshall,
astăzi
și el actor



personificarea adevărului, al celui adevăr pe care-l împunea ecranul. El nu-si «interpreta» personajul, îl trăia. Firescul lui mă stimula: cu un maestru al tenisului joci mai bine, respingi mai lesne mingile. Cu Gabin replicile mele deveneau **răspunsuri**. El m-a făcut să înțeleg că în fața camerei de luat vederi, în fața acestui ochi neîndurător și lucid, trebuie «să joci viața». Prezența lui pe platou îmi dădea siguranță. Eram «multumită» când era prezent, eram «fericită» să lucrez cu el. Ce nuanțe! Ce nuanțe ca să faci din asta un roman sentimental... Dar, nu la asta visam eu... sau dacă era așa, mi se întâmpla ca și domnul Jourdain: o făceam fără să știu.

În seara aceea camera de hotel mă apăsa. De dimineață împlinisem 18 ani și era pentru prima oară că-mi serbam aniversarea departe de ai mei. Toate aniversările de care-mi aduc aminte mi se perindă... Mie-dor de acasă și am suflatul greu. Decuseam începusem să primesc telegrame de felicitare. Cu câteva clipe în urmă, închisese telefonul și vocea mamei îmi mai răsună în urechi: «La mulți ani, fetița mea»...

— La mulți ani Michèle!
Jos, la capătul scărilor, Jean Gabin îmi întindea un braț de trandafir, un buchet enorm, așa cum numai bărbații știu să ofere. Dar nu era numai buchetul, era și o anume privire a lui!

Nici n-am tresărit, dar dintr-o dată m-am simțit fericită. La sfârșitul cinei, când a apărut tradiționalul tort cu cele 18 lumânări, malițios, Jean m-a sfătuit: «Dacă vrei ca anul ăsta să îți înești dragostea, trage aer în piept și suflă tare: trebuie să le stingi neapărat pe toate odată! Hai, puștoaică!»

De aici înainte, «puștoaica» va fi porecla mea. Am suflat cu toată puterea, dar patru lumânări mi-au rezistat. — Ai să te măriti abia peste patru ani — îmi spune garderobiera lui Jean.

— Cu atât mai bine — replică el. O să aibă și ea puțin timp să-și trăiască viața!

După șampanie, Jean îmi propune: — Hai să mergem undeva să dansezi. Doar n-ai să termini seara asta singură, într-o cameră de hotel..

Când a început dragostea noastră? Din clipa când l-am văzut la «Fouquet's» — și nimic nu părea să mă avertizeze că asta era «întîlnirea» așteptată — sau din clipa când am dansat prima oară în brațele lui?

Nu-mi mai amintesc nimic de localul în care am fost, decât că era un dancing intim, la modă. Din clipa când am început să dansăm, mi-am dat seama ce fel de partener era Jean: mai mult decât bun. Nu vorbeam decât strictul necesar, iar eu tăceam. Cu el tangoul era plin de vrajă, iar valsul amestec, ca în acele imagini de film în care cuplul piruetează, pierzându-și greu-

tatea și... capul.

Am dansat îndelung. Am fost foarte mirată când Jean mi-a murmurat confidențial: «Nu mai enimeni știi? Toți au plecat! Cum era s-o știu când eu dansam cu ochii închiși? — «Orchestra cântă numai pentru noi. Bietii băieți, cască. Hai să plecăm înainte să ne dea afară...»

Jean mi-a ținut mantoul și, pentru o secundă, brațele lui m-au cuprins. Afară ploua. Era foarte, foarte târziu, sau foarte devreme... Undeva cerul se colora ușor în roz.

De două luni lucrăm la studiourile Saint Maurice din Paris. Într-o dimineață sosesc mai devreme ca să-l văd pe Carné pregătindu-și decorul, cel al bălciului. După indicațiile lui, frunzele sînt așezate, răvășite așa cum le vrea el, afișele capătă tente mai vii, ambianța se transformă în așa fel ca să devină cea imagine unică despre care se va spune: e opera lui Carné.

— Ai idee ce-o să se petreacă acolo, în colțul acela de decor? mă întreabă Jean, prezent lângă mine pe platou, arătându-mi pe regizor, încă meșterind preocupat de ușa unei rulote.

— Da, știu.

— Tu și cu mine, la adăpostul acestei rulote, vom juca scena sărutului.

Prudentă, tac. El insistă:

— Probabil că nu știi că la Carné nu merge să nu trișezi. El vrea sărut adevărat, nu simulacru...

Jean se distrează pe socoteala

mea. Eu mă gîndesc însă că, acrită fiind, m-am mai sărutat în film și că sărutul ăsta va fi ca și celelalte. Jean se întoarce către Micheline, garderobiera și confidența lui: — «Pariez că puștoaica asta nici nu știe să sărute!»

Nu-l decât tachinerie, îmi dau seama, dar de ce încep să mă enervez?

— De unde deduci că nu știu?

— Ești prea tînără. N-ai experiență. Annabella, da. Annabella știa — mă scile el în continuare.

Ce proști sînt bărbații! Totuși nu chiar atît de proști, devreme ce am căzut în cursă și m-am enervat. Exasperată, îmi spun: Las' că-l arăt eu! Pe undeva însă mai sper că se laudă și că nu va îndrăzni să mă sărute «de-adevăratelea». Pînă una alta, iată-mă tulburată, când vocea lui Carné poruncește.

— Hai copii, la locuri. Fii atentă Michèle, părul tău iese din cadru.

Cu asemenea intervenții precise am timpul să-mi revin. Carné îmi explică sărutul, starea mea sufletească. Dacă ar ști ce trac am și cît mi-e de frică ca Jean să nu îndrăznească să mă sărute așa, în fața tuturor?!

— Lumină! Motor!

— «Ce ochi frumoși ai tu...»

— «Sărută-mă...»

Și Jean m-a sărutat. A îndrăznit și eu n-am simțit nici o jenă. Totul a fost atît de firesc... Amintirile mele se opresc aici. Probabil Carné a fost foarte mulțumit, a spus «bine» — și n-a fost nevoie de «dublă»...

Traducere și adaptare de
Adina TOMESCU



Astăzi,
Michèle Morgan
este soția unui
dintre cei mai
«rentabili»
regizori
francezi:
Gérard Oury

in memoriam

Inima căprioarei



**Cristu Poluxis primind,
din mâinile
împărătesei Iranului,
premiul pentru
Moartea căprioarei**

*Io mi volsi a man destra,
E posi mente
All'altro polo, e-vidi quattro stelle
Non viste mai four ch'alla prima gente*

(Dante)

Cînd peste apele sudului. Incepe să se aștearnă taina nopții, din așternutul puzderiei de stele, leneșă se trezește din somn — după o binemeritată odihnă — Crucea sudului.

Ea începe să se ridice încetîșor, obosită pesemne de propria-i măreție.

Pe măsură ce beznă se lasă peste cărările nevăzute ale apelor, Ea își recapătă magnifica-i strălucire, ridicîndu-și capul către zenit.

O clipă, o singură clipă, rămîne-n picioare! E, cumpăna nopții! În clipa aceea străfulgeră pămîntul și apa și cerul. E clipa sublimă! E clipa ce l-a făcut pe marele navigator, Florentin Andreia Corsali, să exclame: **Croce meravigliosa!**

O clipă, o singură clipă, rămîne-n picioare! Poate nici aia — ci doar mi se pare...? Apoi obosită de «aceia clipă», domol se prăvale într-o parte, iar pe măsură ce lumina biruie bezna, ea adoarme-n culcușul de stele.

De undeva, de aproape, clipind din ochi, o privește

Polluxa. A doua zi, a treia, precum și-n următoarele zile, ale celor următoare, ea va reveni.

La cumpăna nopții, a celei de a 20-a zile a lunii februarie din iarna aceasta, într-un banal vagon de tramvai, ce circula pe calea Rahovei, îmbrăcat într-un palton negru, cu guler uriaș. — ce puteau ușor să-fie glugă, și revere enorme — ce-i puteau ține loc de fular, purtînd pe cap o pălărieuță — ce contrasta flagrant, prin micimea borurilor, cu enormitatea reverelor și-a gulerului — ținîndu-se cu mîna de bara de fier rece a tramvaiului, călătorea un omuleț, mic de stat. Omulețul zîmbea! Călătorii nu i-au remarcat nici prezența, nici zîmbetul.

Prezența era cuviincioasă — deci banală și implicit de neluat în seamă. Zîmbetul nici atît nu putea fi remarcat. Lumea n-are timp să dezlege șarade. O prezență trebuie să se impună, clar, precis, chiar impertinent uneori — o privește cum dar să se impună — iar zîmbetul produs de «prezență» trebuie să fie și el de un **anume fel** — îl cunosc bine! — să facă gălăgie! Pe cînd, zîmbetul omulețului — cu palton negru și revere mari — era un zîmbet al său și pentru sine.

Era o materializare — involuntară, nestăpînită — a bucuriei de-a trăi a sufletului său. Nici el nu-și dădea seama că zîmbea. Altminteri ar fi roșit socotind că a săvîrșit o necuviință față de călători.

Căci, oricît de cuviincioși n-am fi față de semenii noștri — sînt bucurii, sînt dureri, sînt clipe-n viață, în care nu ne putem stăpîni și atunci: rîdem, plîngem sau tăcem. Și asta exact în «aceiași clipă» cînd, în jurul nostru sînt oameni care tac, rîd sau plîng. În asta poate că stă puterea omului de-a trăi, dar — fie-mi iertat adevărul — poate și puterea de a ucide. Așa cum bucuria și fericirea pot fi stropite cu lacrimi, iar durerea cu hohote de rîs. Depinde cum, cînd și mai ales cum le pricepem, sau vrem să le pricepem.

Așa și omulețului nostru, i-a venit să zîmbească — în cea mai nepotrivită clipă din viața sa.

M-am întrebat de ce oare? Și-o fi dat seama că e «cumpăna nopții» și «Crucea sudului» se află la zenit?

S-o fi gîndit că-n apele tulburi — din ce în ce — ale omenirii, mai trăiește atît de omenosul, năzdrăvan — ce se cheamă «Delfin»?

Sau poate pentru că pe plăcuța de stație I.T.B., scria «Sebastian»? Sau poate toate la un loc sau...

Dar mîna ce se ținea de bara cea rece, de fier, a zvicnit încercînd să se apuce mai tare. O clipă, o singură clipă! Apoi strînsoarea a slăbit. Mîna a început să coboare încetîșor și odată cu ea a început să se prăvale și omulețul. O clipă, a rămas adunat ghemotoc, apoi s-a întins și-a dispărut spre a nu se mai reîntoarce printre noi niciodată. Cristu Poluxis s-a născut în București la 12 februarie 1929.

Copilăria și-a plimbat-o între: Calea Rahovei, Șoseaua Vîlilor și Cocloc, adoleșcența-i dă tircoale Teatrului Național.

Parcurge drumul pe care l-au parcurs. atîția vrednici și modești. Slujitori ai artei românești. Se strecoară să-și ocupe locul de spectator «la galeria» teatrului, apoi pătrunde în culise, devenind figurant.

Se înscrie la «Arta dramatică» și la 1 aprilie 1948 este angajat la Teatrul Național, ca «elev-ansamblu».

În 1951, absolvind Institutul I.L. Caragiale, este angajat la fostul «Studio al Actorului de film», pînă în 1953, cînd trece la Studioul cinematografic București.

În cei 25 de ani de activitate — ca regizor de film — realizează aproape 40 de filme.

O «constelație» întreagă, diferită ca «lungime», variată ca tematică și cum este și normal — că strălucire.

În centrul acestei creații stă — cea care parcă și lui i-a fost mai dragă — «Moartea căprioarei».

Acest «filmuleț» își începe «cariera internațională» în anul 1970 obținând un premiu, la festivalul de la San Sebastian din Spania.

Apoi în anul 1971, la Adelaide — Australia — cucerește «Crucea de aur a sudului». În același an, și tot pentru «Moartea căprioarei» — la Teheran, Cristu Polucsis primește personal din minile ilustrei urmașe a celui «Darie a lui Istaspe» — Împărătesei Iranului — Shahr-E-Farah, «Delfinul de argint».

Arhiva de filme din Teheran ține și ea să agate pe reverul micuț al «filmulețului», «Medalia de aur».

În 1970, filmul său «Vinătoare în România» obține la Tarbes, în Franța «Medalia de bronz», iar în Cehoslovacia, la Karlovy-Vary, «Premiul special al juriului».

O monografie a Doljului intitulată «Soarele și infinitul» cucerește la București, în 1976, Premiul special al juriului.

Iar cu puțină vreme înainte de-a ne părăsi, pentru filmul «de scurt metraj și protecția muncii» — «Orele neglijenței» — i se oferă la București lui Cristu Polucsis, premiul întâi.

Cristu Polucsis a fost — cumplit cuvânt — un mare îndrăgostit de viață. Și-a iubit viața sa modestă și anonimă. A iubit viața semenilor săi — doamne cit știa s-o respecte! Știa — ca nimeni altul — să-și dăruie sufletul și inima sa, prieteniei fără interese.

Și mai știa să facă ceva, ceva ce mi se pare rar. Știa să se bucure — și asta ducind-o până la transformarea ei într-o fericire personală — de izbînzile și succesele altora. Întreaga sa ființă a dăruit-o vieții, iar viața i-a fost o luptă continuă împotriva morții.

Cum s-ar putea numi întreaga sa creație, pe care ne-a lăsat-o? Ce pot fi zecile de filme, de **protecția muncii**, pe care le-a zămislit? Ce pot fi **altceva**, decît o mică constelație — formată din mici și mici stele — menite să-i ferească pe oameni de pe cărările înfașate ce duc spre: durere, schilodire și moarte.

În treacăt fie zis, asemenea lui Polucsis — la Buftea mai sînt mulți «slujitori ai vieții», asupra destinului cărora ar trebui să primim cu mai multă luare aminte, și mai ales respect!

Era grav bolnav! Știa și-o știam. Deseori l-am rugat: «Mai cruță-ți inima Cristule! Ai inimă reală!»

Îmi răspundea — ca un copil căruia i se interzice joaca: «— Da, da, ai dreptate, trebuie să m-astîmpăr».

În ultima toamnă din lungile toamne a scurtei sale vieți, undeva în Bărăgan, pe prispa unei căsuțe de țară, în liniștea ce se lasă aproape de cumpăna nopții, ascultînd foșnetul frunzelor — arse de-o timpurie brumă — a doi meri și-a unui firicel de viță. Polucsis — **după atîția ani** — îmi mărturisea, cu o modestie de care numai el era în stare, și asta în cetișor de parcă-i era teamă să nu mai audă cineva: «Știi, ce mi-a spus Împărăteasa Farah cînd mi-a dat «Delfinul de argint»?

— ?!

— «V-am fi dat **cel mai mare premiu**, dacă copilul n-ar fi mușcat din inima căprioarei. Știi, la noi, mahomedanii, inima nu se mîncă!» Ce bine! Frumoașă legiuire!

Rămăs singur, pe prispa unei căsuțe — de țară — din Bărăgan, privesc cum o inimă nevăzută dă viață mugurilor a doi meri și un firicel de viță. Mă chinui și aștept ca mîntea mea — proasta de ea — să-mi răspundă:

Dacă inima lui Cristu a fost chiar atît de rea? sau a fost mușcată? Și dacă în **clipa aceea** în constelația «Crucii sudului» s-a stins sau s-a aprins o stea.

Cînd cele pămîntesti, a celui «săvîrsit întru domnul» coboară-n «lutul din care s-au născut» se obișnuiește ca gloata ce rămîne să calce mai departe lutul în picioare, să spună: «Dumnezeu să-l iertel!» Dar în cazul cînd «cel slobozit întru domnul» n-a păcătuit față de cei ce se roagă întru iertarea lui, cui trebuie să se roage gloata întru iertarea păcatelor săvîrsite față de cel «ce s-a săvîrșit»? Nu știu.

Boris CIORNEI

Epitaf

Se apropie, nici nu știu cum vine
Așa de repede acea zi neagră,
întunecoasă

Și fără de viață.
E rece în jurul meu. Prea rece:
și pentru acest voiaj.

Venit peste noapte. M-a găsit nepregătit
Am de făcut atîtea și gîndurile
nu-mi dau pace

Am datorii, deci trebuie
ca să plătesc.
Și cîți ar trebui să-mi dea și mie.

Să-mi plătească poate
acum în ultimul ceas,
În aceste clipe, cînd aproape
numai exist.

Îmi dau seama că trebuie să plec.
N-am nici o șansă. Nu mă pot agăța
de nimeni și de nimic.

Pînă și înecatul se poate agăța
de-un fir de pai
Eu în schimb: sînt condamnat

de natură. Fără drept de apel!
Și sufletul se pregătește să-și ia zborul

Trist zbor pentru o noapte lungă
fără răsărit,

Fără răsărit, fără răsărit...
Ce dor o să-mi fie de roua dimineții,
care pentru mine a secăt.

Totul e atît de rece și străin în
jurul meu...

Parcă n-a fost decît un vis urît și
o minciună

Eu m-am mințit, ele m-au înșelat
Și ei mi-au dat picătura de venin
Pe buzele mele uscate,
Arse de dor și de dragoste,
Fără milă.

Ce noapte grea se așterne peste
lumina ochilor mei,
blînzii, cînd vedeam armonia

dintre oameni,
luminoși, cînd simțeam freacă
naturii care-mi zburda la urechi,

Și răzbunători cînd vedeam mîini murdare
rupînd florile vieții...
Sînt pregătit pentru tot ce are să vină
și totuși

Nu-mi găsesc liniștea...
Cît timp plămîinii ca niște foale se adapă
Iar inima ca o netoată se-nmoaie
Și ochii morții moi licăresc speranțe
Cu gura veî naște: de ce nu vii mai
repede cu coasa. Moarte.

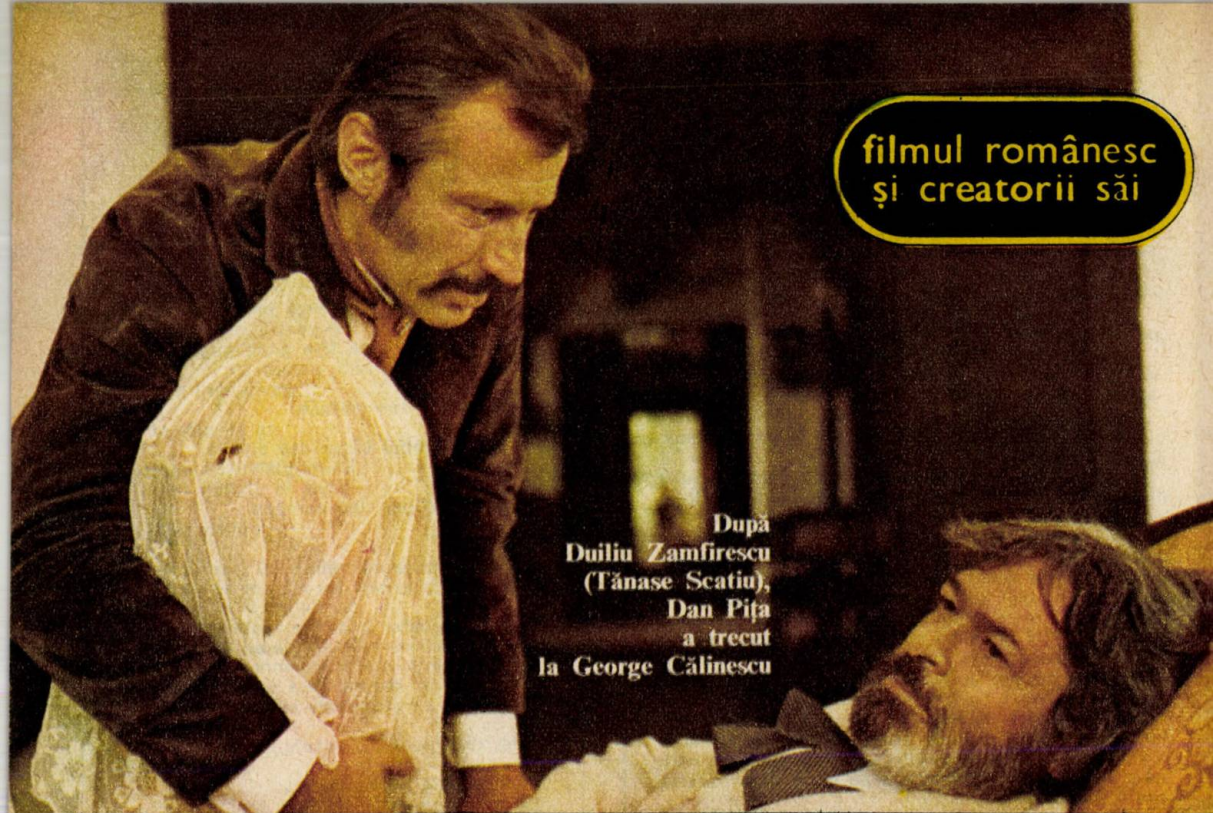
Plata

Ei tui care mă urmărești de cînd
m-am născut,

Crezi că nu te-am simțit?
Nu te mai ascunde te vād, te simt.
Ce...? zici că-ti sînt dator?... vindut!

Am venit să-ți plătesc?
Dar eu nu am bani, o știi prea bine
Vrei sufletul? Poate ești nebun, hai du-te!

Nu, dragul meu, eu sînt omul cu coasa.
Cristu POLUCSIS
Sinaia, februarie 1978



filmul românesc
și creatorii săi

După
Duiliu Zamfirescu
(Tănase Scatiu),
Dan Pița
a trecut
la George Călinescu

Generație și creație



În urmă cu aproape zece ani, în redacția de pe atunci a cinematografiei se împămintenise obiceiul în tocmirii cvasi-trimes-

triale a unui document în care erau înșiruiți în ordine alfabetică regizorii și operatorii de imagine, compozitorii și directorii de film, inginerii de sunet, monteusele și cascadorii etc., mai toate profesiile și îndeletnicirile care transformă monotona bandă de celuloid în ceea ce se numește film, fie el prost, bunișor, bun sau capodoperă (rar de tot!), se împămintenise, zic, obiceiul întocmirii unui soi de opis, ceva cam în genul unei agende telefonice, fiindcă pe margine, uneori, erau înscrise și numerele la care puteau fi găsiți cei în cauză, fie ei capete de afiș, sau numai capete de coadă (nu-i o vorbă aruncată la întâmplare), fiindcă producția de filme era pe atunci mult mai mică,

gă (regizorului Șerban Creangă i s-a zis textual: «Oi fi matale capra cu trei iezi, dar mai așteaptă!») se ajungea la considerații sufletiste, la scene memorabile de tipul: «Mie mi-a spus Iliu că-s de zece ori mai bun decât el», ș.a.m.d., «bătaie» în toată legea adică, la care asistau niște tineri necunoscuți, posedând la acea dată doar diploma de la Institut, unii tăcuți, alții timizi, alții

**Sita e deasă,
nimeni nu răzbește ușor,
dar făina e bună
și viitoarea pîine a ecranelor dospește
în climatul cel mai prielnic**

iar oameni deosebit de dotați își așteptau rîndul la intrarea în producție ani în șir, fenomen care nu a dispărut întru totul nici astăzi.

«Bătaia» cea mare

«Bătaia» era mare, argumentele pro și contra curgeau gîrlă, de la un citat real, sau numai imaginar, din Shakespeare sau din Ion Crean-

înădragostiți, cărora le citeai în ochi întrebarea hamletiană «a fi sau a nu fi», un Pița și un Verolui, un Vaeni și un Creangă, un Demian și un Tatos, un Băleanu și un Gulea, ca să-i amintesc doar pe cîțiva dintre ei, a căror unică dorință era aceea de a se vedea înscrși în opisul cu pricina, măcar pentru a fi luați în evidență, că există și că, eventual, ar avea și ei un cuvînt de spus, o silabă măcar. Documentul de tip agendă telefonică se în-

cheia cvasi-trimestrial, am spus, avea cam același conținut și secretara îl dactilografia fără să-l mai citească, pînă cînd, într-o fericită dimineață, cineva, poate tot secretara, a pus întrebarea fundamentală: «ce facem cu ăștia?», referindu-se evident la «invadatorii» redacției, tinerii cu diploma în buzunar și gata de atac, cărora cinematografia noastră nu le ceruse pînă atunci nici măcar numărul de telefon. «Trece-i și pe ei», a sunat răspunsul cuiva, căruia unii ar trebui să-i ridice statuie. După ce au fost trecuți în documentul cu pricina, proaspeții victorioși aveau aerul marilor reușite în viață, unii lăsînd chiar două numere de telefon, și pe cel al vecinului, ca să nu se întîmple vreo defecțiune pe fir cînd «te caută, Costică, cinematografia și, ferească Dumnezeu, ai putea rata marea șansă». În realitate, lăsînd șarja prietenească la o parte, era vorba, nici mai mult nici mai puțin decît de ivirea unei noi generații de creatori de film, maturizați încă de pe băncile școlii, dornici să și conteste, dar să și afirme un crez artistic, o viziune asupra lumii și a istoriei la care reflectează, angajați într-un frumos și într-un mai bine, care învățaseră ceva atît din insuccesele filmului nostru de pînă atunci, cît și din succesele lui, puține, desigur, dar succese, cu premii la Cannes și spectatori pe toate meridianele. Cei tineri se alăturau «bătrînilor», nu fără complicații estetice și administrative (nu poate fi regizor cine n-a fost secund, sună o lege de bronz a producției de filme), la Bufta și la ACIN s-au dat și se mai dau încă «lupte grele», important este însă faptul că a avut de cîștigat filmul în ansamblu, la nivelul tuturor componentelor lui, conturîndu-se treptat calități durabile, transformînd nu numai cantitatea în calitate, dar și simpla calitate într-o calitate mai elevată. Regizorii și operatorii amintiți, cît și ceilalți, a căror enumerare în totalitate ar fi greu de făcut, un Mircea Daneliuc, o Cristiana Nicolae și un Timotei Ursu, un Nicolae Mărgineanu și un Florin Mihăilescu, un Valentin Ducaru și un Marian Stanciu, un Ion Marinescu și un Călin Ghibu, la care îi adăugăm pe compozitorii Adrian Enescu, Cornelia Tăutu, Radu Goldiș și atîția alții, monteuse de probitatea artistică a Cristinei Ionescu etc., de la regizori și scenografi la pictori de costume, de la ingineri de sunet și cascadori la simplii travlingiști și



Zidul (de Dumitru Carabăț, Costache Ciubotaru și Constantin Vaeni): un spațiu dramaturgic închis, care a deschis no perspective filmului despre ilegalitate (Gabriel Oseciuc)

Cursa (de Timotei Ursu și Mircea Daneliuc): se mai poate vorbi despre «cursa de fond» a filmului de actualitate, fără Mircea Daneliuc în pluton? (Mircea Albulescu)



secretare de platou, generația tină de cinești și-a spus cuvântul, marea armată a buftenilor s-a întinerit, dînd și «bătrînilor» un spor de vivacitate, învățînd de la ei și întrecîndu-i uneori, într-o luptă continuă pentru mai frumos și mai bine, mai adevărat și mai durabil.

troleibuzul, pînă la Piața Kogălniceanu, unde se afla acum zece ani redacția cinematografilor. Au venit, au văzut, au reflectat, au făcut, au învins!

Un asemenea grup compact de reale talente, personalități distincte și sigure, cinematografia noastră

nu a mai cunoscut niciodată. Cînd Iliu făcea **Moara cu noroc** putea fi comparat cu Robinson Crusoe. Cînd Pița face **Ioanide**, regizorul poate fi comparat cu Veroiu și Demian, Vaeni și Daneliuc, Blaiier și Marcus și încă alți cîțiva. Avem acum operatori de imagine de talie europeană, fără a mai vorbi de ingineri de sunet și compozitori de film, scenografi și secunzi excelenți. Iar unii dintre actorii noștri, așa cum îi știm și nu-i știm, sînt mai profunzi decît multe vedete ale cinematografiilor de veche tradiție. Dinică nu-i mai puțin bun decît Peter O'Toole, iar Diaconu nu-i mai puțin dotat decît Anthony Perkins. Pița face filme mai bune decît Polanski, Demian «vede» mai bine decît operatorul lui Lelouch. Adrian Enescu și Cornelia Tăutu știu să combine cele șapte note muzicale mai bine decît mulți compozitori de film de aiurea. Și nici de scenariști de clasă nu ducem lipsă, numai că unii dintre ei au cam trecut la îndeletniciri filmice comerciale, iar tinerii scriitori, din rîndul cărora ar trebui să se ivească forțe proaspete, se cam izbesc de inerții și bariere nejustificate. Cînd filmul nostru i se vor adăuga scenarii foarte bune, vom asista la o adevărată schimbare la față, fiindcă tot

Iarba verde de acasă (de Sorin Titel și Stere Gulea), debutul remarcabil al stagiunii trecute (Octavian Cotescu și Rodica Popescu Bitănescu)



Măcar «un Fellini mai mic»

Pentru a înțelege plenar aportul generației tinere, să ne gîndim numai la cum ar arăta filmul românesc fără **Nunta de piatră** și **Zidul**, fără **Tănase Scatiu** și **Dincolo de pod**, fără **Așteptarea** și **Mere roșii**, fără muzica lui Adrian Enescu și a Corneliiei Tăutu, fără imaginea deseori antologică a unor filme «văzute» de Iosif Demian sau Nicolae Mărgineanu? Ei bine, fără aceste filme am fi mai săraci, cu toate că am enumera realizările de prestigiu ale lui Blaiier și Marcus, Bratu și Mureșan, Nicolaescu și Mihai, Drăgan și Elisabeta Bostan, am fi mai săraci și mai triști, visînd la un film de Pintilie sau de Ciulei, invitînd pe platouri regizori improvizați ad-hoc, cum a fost cazul, fantazînd administrativ, la ivirea «unuia mare», măcar «un Fellini mai mic», după cum s-a zis într-o ședință celebră. Cei pe care-i așteptam s-au ivit fără prea multe scrisori de recomandare, cu cîte un foarte scurt metraj făcut la institut, pe care-l vedeam în pauze, între două cafele și două discuții, deseori în contradictoriu, nu veneau nici cu Oscar-ul și nici cu Leul de aur, ci cu tramvaiul sau

Dincolo de pod (de Mircea Veroiu): o meditație modernă pe marginea unei capodopere clasice (Leopoldina Bălănuță)





Mere roșii (de Ion Băieșu și Alexandru Tatos): cu sinceritate și firească despre vocația unei meserii (Carmen Galin)

textul primează, tot hirtia e cea care hotărăște cum arată celuloidul. E bine că ecranizăm multe opere clasice ale literaturii noastre, dar ar fi și mai bine dacă, pe lângă acestea, am găsi cîțiva scriitori de film vii și bătaioși, capabili să-i egaleze pe înaintași. Ei există, sigur că există, dar ajung greu pînă la film,

fiindcă, toată lumea o știe, în sala de proiecție e întuneric...

În urma celor care vin din urmă

Dacă în trecut unii încercau să teoretizeze un fel de complex de inferioritate al filmului nostru, por-

nit din tinerețea lui și din specificitatea unei industrii cinematografice în formare, acum, dimpotrivă, s-au ivit condeie care să omologheze cu adjective subțiri un complex de superioritate al peliculelor noastre. Adevărul, ca întotdeauna, se află undeva la mijloc, dar problema e alta: așa cum în urmă cu 7-8 ani **veneau din urmă** tinerii amintii, al căror număr de telefon nu mai trebuie trecut în nici un opis și care, între altele, nu mai sînt chiar așa de tineri, acum, direct sau pe căi ocolite, în funcție de temperament, încep să se ivească alții, și ei tineri, și ei îndrăgostiți, și ei asistînd uneori la controverse de pomină, avînd la subsuoară un foarte scurt-metraj făcut la institut. Numele lor deocamdată nu spune nimic, dar hotărîrea le-o citești în ochi. **vor să facă**, să afirme și să infirme puncte de vedere mai vechi sau mai noi, unele bătălii deja își conturează protagoniștii, la Buftea și în casele de filme, pe platourile de filmare și în statele de funcțiuni ale cinematografiei. Sita e deasă, nimeni nu răzbește ușor, dar făina e bună și viitoarea plină a ecranelor dospește în climatul cel mai prielnic. Ei vin **în urma** celor care veneau **din urmă**, s-ar părea că marea lor contribuție va avea în vedere filmul de actualitate, fiindcă sînt lucizi, viguroși, necomplexați nici de trecut și nici de viitor, prezenți și activi în propria lor conștiință nesofisticată. Pe toți, cutioara miraculoasă a lui Lumière îi așteaptă, le oferă o șansă, îi tentează cu luminile și umbrele artei.

Marcel PĂRUȘ

Filmul de război, dar și cel de dragoste, ar fi fost mai sărac fără debutul Cristianei Nicolae, întoarcerea lui Magellan (Mihaela Marinescu și Vladimir Găitan)

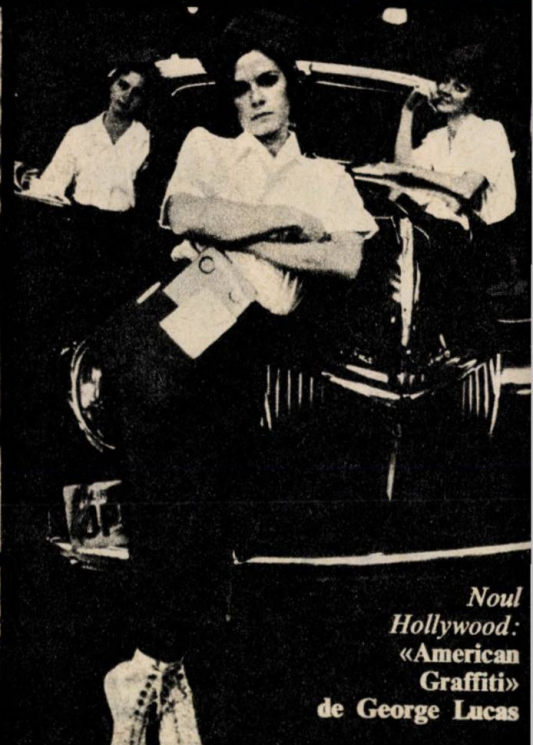


în direct
din Hollywood

Metamorfozele „uzinei de vise“



*Vechiul
Hollywood:
«Saratoga»
cu Gary Cooper
și Ingrid Bergman*



*Noul
Hollywood:
«American
Graffiti»
de George Lucas*

Ieri: 8 studiouri erau conduse de oameni care aveau puțină carte, puțin gust artistic, dar mult simț al spectacolului:

- *înțelegeau perfect ce dorește și de ce are nevoie marele public*

Azi: dacă ești scenarist, regizor sau producător, poți face orice cu o singură condiție:

- *să existe un public pentru ceea ce faci*



Ca să putem înțelege atmosfera în care se fac astăzi filme în Statele Unite, trebuie să ne întoarcem puțin privirea spre vechiul Hollywood, referindu-ne, deocamdată, la el ca instituție, ca sistem economic.

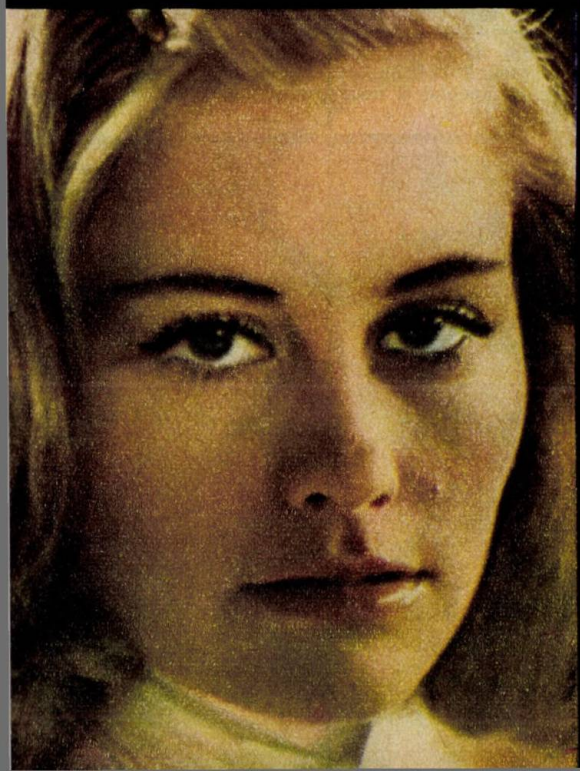
Vechiul Hollywood a cunoscut o perioadă stabilă care a durat de la începutul filmului vorbit, 1927, până prin anul 1948. O serie întreagă de schimbări care continuă și astăzi, vin apoi să tulbure stabilitatea prosperă care părea de neclintit. Pe atunci, studiourile cele mai importante erau opt: Paramount, Columbia, M.G.M., Warners, 20th Century Fox, Universal, United Artists, R.K.O. Fiecare era specializat în anumite genuri de filme și condus, în mod dictatorial, de unul sau doi dintre acei pionieri ai filmului care le și construise. Aceștia erau oameni

cu puțină carte, puțin gust artistic, dar cu un anumit simț al spectacolului: înțelegeau perfect ce dorește și de ce are nevoie marele public.

La aceste studiouri erau angajați permanent sute de oameni: producători, regizori, actori, scenografi etc. Fiecare studiou făcea 30-50 filme anual, ajungându-se la un total de 400 de filme. Cinematograful fiind forma de distracție cea mai importantă, cineastii își puteau permite să riște. Dealtfel, cum fiecare studiou poseda o importantă rețea de săli de cinematograf în toată țara, numărul de spectatori era asigurat. În 1948, optzeci de milioane de americani, deci jumătate din populație, mergea săptămânal la cinematograf. Era epoca în care producția americană de filme excela prin anumite genuri: melodrame, westernuri, comedii, musicaluri, idile istorice, filme polițiste. Directorii studiourilor din Hollywood erau în mare parte emi-



Un film despre New York, în care regizorul Martin Scorsese se folosește de violență împotriva violenței (*Șoferul de taxi* cu Robert De Niro și Cybill Shepherd)



granti din Europa, deveniți de curînd cetățeni ai Statelor Unite. Aceasta explică psihologia lor, psihologia omului de curînd sosit într-o țară nouă, în care dorește să se străduiască să fie acceptat cît mai repede și cît mai complet. Filmele reflectau starea lor de spirit: erau patrioți, credeau în America, credeau în eroi, și nu se îndoiau că autoritățile de stat au întotdeauna dreptate.

Tinerii regizori se dezvoltau încet, făcîndu-și înființarea, fiind apoi asistenți de regie și, în sfîrșit, regizînd filme cu buget mic. Își puteau permite greșeli, riscul nu era mare, foarte puține filme ieșeau în pierdere. Spectatorii erau mereu prezenți la cele 25 000 de cinematografe din S.U.A.

Puțini cinești din vechiul Hollywood își închipuiau despre ei înșiși că fac artă. Considerau realizarea unui film o meserie. În concepția lor, filmul nu însemna artă și arta nu era ceva american. Artă însemna cultură tradițională, sau, poate, filme europene. Dacă se vorbea totuși despre artă în filmele americane, erau menționate filmele mute ale lui Griffith. Astăzi avem, bineînțeles, cu totul altă părere despre filmele făcute în acea perioadă la Hollywood. Multe dintre ele, comedii, comedii muzicale, chiar melodrame sînt minunate, filme într-adevăr mari.



O reinterpretare, de către Robert Altman, a filmului western, o încercare de a înlocui mitul despre vechiul west cu realitățile lui economico-sociale de azi (*McCabe și doamna Miller* cu Julie Christie și Warren Beatty)

Alături sau împotriva televiziunii?

După 1948, intervin doi factori de importanță covârșitoare. Curtea Supremă a Statelor Unite declară că studiourile încalcă legea, fiind angajate în practici monopoliste. Hotărăște că nu se poate ca studiourile să facă filme, să le distribuie și să fie și proprietarele cinematografelor. Și obligă studiourile să vîndă sălile de cinematograf.

Al doilea factor, și mai important, a fost dezvoltarea televiziunii. Cinematograful a început să piardă publicul. În cinci ani, televiziunea a înlocuit cinema-

tograful, devenind cea mai importantă mass-media din America. În 1960, nouăzeci și cinci la sută din familiile Statelor Unite își aveau aparatul lor de televiziune. În același timp, spectatorii de cinematograf se împuținau rapid. În 1970 s-a ajuns la numai 14 milioane de spectatori pe săptămână. În prezent, cifra s-a mai îmbunătățit — sînt 20 de milioane de spectatori pe săptămână — dar trebuie luat în considerare faptul că și populația a crescut mult.

Lișite de săli de cinematograf proprii, studiourile nu mai mergeau la sigur. Trebuiau făcute aranjamente financiare cu proprietarii pentru fiecare film în parte. Deci un film prost sau chiar bun, dar nu popular, se vindea cu dificultate. Vechiul public, nesătul de filme, dispăruse. Era hrănit de televiziune. Prin 1950, televiziunea a început să facă westernuri, muzicaluri, comedii, dar în formă mai scurtă, filme de o oră, o oră jumătate. Producția generală a filmelor de cinematograf a scăzut de la 350-400 filme anual, la numai 150-200.

Cei care reprezentau interesele studiourilor din Hollywood se întrebau ce-i de făcut, în special cu televiziunea. S-o concureze, să i se alăture? Au făcut și una și alta. Au încercat să facă filme spectaculoase, cu bugete și decoruri gigantice, cu distribuție numeroasă. Această tendință mai există și acum. Există convingerea că dacă se cheltuiesc mulți bani și se izbutește crearea unui eveniment, oamenii ar putea fi scoși din casă. Alt mijloc, urmînd același scop, ar fi tot introducerea scenelor de violență și erotism. Televiziunea, ca formă de distracție familială, nu-și poate însă permite acest lucru. Studiourile s-au alăturat televiziunii și au început să lucreze pentru ea. Au realizat westernuri de jumătate de oră, folosind «resturile» aflate prin studiouri, de pe vremea cînd se făceau filme de lungime normală cu John Wayne și James Stewart.

Noul statut al regizorului de film

În dorința de a se realiza filme mai bune, studiourile au acordat regizorilor mult mai multă putere. Regizorul a încetat să fie un angajat al unui studiou, obligat să realizeze proiectele care sînt pe placul șefului său. În prezent, regizorii, scenariștii și actorii se sfătuiesc adeseori între ei înainte de a se adresa unui studiou pentru a rezolva problema banilor. Dar nici studiourile nu sînt dispuse să-și asume riscuri. Ele investesc sume enorme în proiecte sigure, care se întîmplă să fie filme cu fel de fel de catastrofe sau niște comedii plicticoase.

Și așa s-a ajuns, acum, la o contradicție, la o situație extrem de confuză, chiar haotică. Filmele sînt în același timp și mai bune și mai proaste decît în trecut. Există filme care sînt opere de artă, de pildă cîteva filme ale lui Robert Altman, în special **Nashville**. Sau filmul **Chinatown** al lui Roman Polanski. Există filme dezgustătoare, de violență sau pornografie. Producătorii de filme încearcă tot timpul să ghicească ce dorește publicul și faptul ăsta duce la rapida schimbare de preferințe în America zilelor noastre. Ceea ce se potrivea prin anii '60, pare acum de mult perimat.

Prin anii '60-'70, cînd se considera că publicul este foarte dispus să critice valorile și instituțiile americane, se făceau filme foarte critice la adresa societății americane, unele deznădăduite. În ultima vreme, tendințele sînt mai conservatoare, mai dispuse la acceptare.

Un lucru e sigur: dacă ești scenarist, regizor sau producător, poți face orice în materie de film, cu condiția să existe un public pentru ceea ce faci. Francis Ford Coppola, regizorul filmului **Nașul**, a făcut un film despre Vietnam, intitulat **Apocalipsul de astăzi**. Costă 25 milioane de dolari, îl are ca interpret pe Marlon Brando. Filmul critică aspru intervenția militară în Vietnam.

Am menționat faptul că unii dintre cei mai talentați regizori au obținut, în sistemul actual, mult mai multă putere decît în urmă cu treizeci de ani și vreau

să amintesc cîteva dintre ei. Există filme realizate de la început pînă la sfîrșit de o singură persoană. Acest lucru poate să nu pară ciudat în Europa, unde regizorii au avut adeseori mai multă independență, dar procedeul este destul de nou pentru America unde regizori mari, ca Ford Coppola, primeau în mod obișnuit un scenariu și ceva bani din partea unui studiou și i se cerea să facă film. Nu el era inițiatorul filmului.

Robert Altman (are 52 de ani) este poate cel mai original și mai îndrăzneț regizor de la Orson Welles încoaice. El a transformat multe din ideile obișnuite despre modul cum trebuie narată o întîmplare. În filmele lui Altman, cadrul și structura sînt adesea mai importante decît acțiunea centrală. Adeseori aceasta nici nu există, fiind înlocuită de o serie de vignete care captează atmosfera și semnificația unui anumit loc sau a unei experiențe. Cele mai bune filme ale sale sînt **Mash** — în care este vorba despre niște medici în războiul din Coreea, mulți consideră că este de fapt vorba despre Vietnam, Coreea fiind un fel de deghizare. Alt film este **McCabe și doamna Miller**, o reinterpretare a filmelor western, o încercare de a înlocui mitul despre vechiul vest, cu realitățile lui economice și spirituale. Iar capodopera sa, **Nashville**, este, de fapt, un comentariu despre cultura, în special muzicală, din Vestul Americii.

Paul Mazursky, (48 de ani) face comedii satirice, lipsite de malițiozitate, despre oameni obișnuiți: căsătorii nereușite, un bătrîn venit să-și viziteze copiii, tineri actori în New York anilor cincizeci. Dintre toți regizorii americani, el este cel mai asemănător, ca spirit, cu regizorii cehi de prin anii șazeeci.

Francis Ford Coppola, (39 de ani), este primul regizor mare dintre cei care au absolvit o școală de film. Este realizatorul filmelor **Nașul** și **Conversația** și trece drept marele realist al filmului american. Tema care îl preocupă este modul cum puterea îi corupe pe oameni.

Martin Scorsese (34 de ani), crescut la New York, în cartierul italian numit «Mica Italie». A făcut un excelent film despre viața de pe străzile aceluia cartier, film numit **Mean Streets** (Străzi dosnice). Este un regizor de o mare sensibilitate. Un alt film despre New York, extrem de violent și înspăimîntător, este **Soferul de taxi**. Scorsese se folosește de violență în mod creator, pentru a explica psihologia delincentului.

George Lucas, 33 de ani și Stephen Spielberg, 30 de ani. Ambii reprezintă ceva nou în cinematograful american: ei par că și-au făcut educația exclusiv prin film, nu cunosc altă cultură decît pe cea cinematografică. La Coppola se simte influența romancierilor din secolul al nouăsprezecelea. În filmele lui Lucas



Alice nu mai locuiește aici de Scorsese. Pentru acest minunat film Ellen Burstyn a luat premiul «Oscar»

și Spielberg nu găsești nici o urmă de literatură sau teatru. Cinematograf pur. Imens de talentați, uimitori tehnicieni, dar încă nu pe deplin dezvoltati; Lucas s-a făcut cunoscut prin **American Graffiti** și **Star Wars (Războiul stelelor)**, film terminat anul trecut, care a adus încasări mai mari decât oricare alt film realizat vreodată. Este un film științifico-fantastic, parodie și omagiu adus filmelor științifico-fantastice de prin anii '30, făcute cu buget mic. Filmul este plin de imaginație, foarte frumos făcut, dar lipsit de adâncime și semnificație. O glumă!

Spielberg s-a făcut cunoscut cu filmul **Fălci**, în care descrie aventurile unui rechin. Recent a terminat un film științifico-fantastic numit **Clos Encounters of the Third Kind** (Întâlnire de tipul 3) în care își imaginează niște creaturi de pe altă planetă, care vin pe pământ. Un film de o mare inocență și blîndețe spirituală și cu efecte speciale magnifice.

Autobiografia domnișoarei Jane Pittman este un exemplu de film făcut de Hollywood pentru televiziune. A fost realizat în 1974. Este vorba despre o femeie de culoare care a trăit 110 ani. Născută înainte de războiul civil, ea a fost sclavă, apoi eliberată, pentru ca în secolul următor, prin 1960, să ia parte la mișcarea pentru drepturi civile din Sudul Statelor Unite, la eforturile negrilor americani pentru a obține libertate politică și demnitate personală.

Filmul **American Graffiti** a fost realizat în anul 1973, de tânărul George Lucas. Lucas s-a născut în localitatea Modesto din California, localitate întemeiată de spanioli, care se întinde într-o vale lungă dintr-o regiune agricolă. Singurele distracții ale tineretului dintr-un oraș ca acesta sînt mașinile, muzica ușoară și televiziunea. Nu există nici o tradiție culturală, nici măcar o tradiție populară, totul fiind nou în California. Așa încît, neavînd nici un fel de tradiție cei tîri își creează propria lor cultură, iar cei slabi privesc programele de televiziune.

Lucas a fost genul de tînar pe gustul Americii: slab la carte, mereu pe punctul de a rămîne repetent și nebun după automobile. A participat la curse, dar a avut un accident care era gata să-l răpună. Ceea ce nu numai că l-a lăsat de mașini, dar l-a făcut să dorească să devină artist. Tatăl său s-a opus și a refuzat să-l ajute. De îndată ce a terminat liceul, s-a dus la Los Angeles unde s-a împrietenit cu Haskell Wexler, un mare cineast. Acesta l-a trezit interesul pentru film și l-a înscris la școala de cinematografie din sudul Californiei. Nu este unul dintre studenții cei mai străluciți. Filmele făcute ca student denotă mare facilități tehnice, dar nu au căldură.

Lucas — ca și Spielberg — face parte din generația celor formați prin film: nu citesc și nu merg la teatru.

Primul film artistic Lucas îl realizează în 1969, la 24 de ani. Un film științifico-fantastic foarte rece, intitulat **T.H. 1138**. Stil interesant. Climat de claustrofobie. Personajele închise încearcă să scape, dar odată evadate cad în cursă. Filmul lasă imaginea unor nesfîrșite tunele și coridoare. A fost un eșec.

Hotărâște să facă ceva care să aibă mai multă căldură, cu oameni care să placă spectatorilor, cu care aceștia să se poată identifica. Timp de doi ani scrie un scenariu, împreună cu niște prieteni, dar odată acesta terminat, nimeni nu vrea să-l finanțeze. Toate studiourile din Hollywood îl refuză. În cele din urmă, Universitatea acceptă să-l finanțeze filmul, dacă Francis Ford Coppola va accepta să-l fie producător. Bugetul a fost doar de un milion de dolari.

Filmul unei stări de spirit

American Graffiti a fost filmat într-o lună și numai noaptea. Wexler fiind operatorul filmului, zbura în fiecare seară din Los Angeles și se întorcea dimineața. Odată filmul terminat, nimeni nu i-a acordat nici o încredere, aproape că n-a vrut să-l scoată pe ecrane de teamă că nimeni nu va veni să-l vadă. **American Graffiti** este filmul autobiografic al lui George Lucas: amintirile sale, ce înseamnă să-ți pierzi adolescența într-un oraș din California, în jurul anilor 1962. Filmul se petrece spre sfîrșitul verii, cînd copiii trebuie să sîrșească joaca și fie să meargă la școală, fie să-și caute de lucru. În film apar mai mulți băieți și Lucas afirmă că toți îi seamănă într-un fel sau altul. Pe băieții din film îl interesează mai mult mașinile și fetele decât războiul din Vietnam, politica, căutarea unei slujbe etc. Cu excepția lui Curt, sînt băieți obișnuiți, nu revoluționați, nu intelectuali. Trebuie amintit faptul că nu toți adolescenții din America sînt ca cei din **American Graffiti**. California este un loc foarte special: de o imensă prosperitate și atît de întins, încît te poți deplasa numai cu mașina. Pentru adolescenții de aici, automobilul se află în centrul vieții lor sociale. Fiecare își dorește o mașină, ea face parte din identitatea sa. Acest lucru nu este adevărat pentru celelalte regiuni ale țării.

Filmul se petrece în 1962, spre sfîrșitul perioadei pașnice din viața americană. Eferescențele culturale și politice încep în 22 noiembrie 1963, cînd este împușcat președintele Kennedy. Următorii zece ani au fost agitați și pasionați. Schimbarea nu a fost doar politică, ci afectează chiar și muzica. Rock and Roll-ul din anii cincizeci și începutul anilor șaiszeci, care joacă un rol important în filmul lui Lucas, este înlocuit de formații ca Beatles sau Rolling Stones. Pentru spectatorii americani, muzica din film amintește de tinerețea lor, face filmul emoționant, îi dă atmosferă, și stîrșește dorul pentru vremi mai lipsite de complicații. În 1973, cînd a fost făcut filmul, oamenii erau sătui de război și priveau în urmă cu melancolie. Filmul se înscriseră în seria de pelicule izvorîte din nostalgia pentru trecut, unele petrecîndu-se chiar prin anii douăzeci sau patruzeci. Dar **American Graffiti** este singurul cu valoare artistică, singurul care captează o stare de spirit dispărută.

Partea cea mai valoroasă a acestui film este că redă ceea ce cred tinerii despre viața lor. Ceea ce pare banal, o risipă de timp, pentru ei, în acel moment, are multă importanță. Orice film de succes despre tinerețe trebuie să ia tinerețea în serios, oricît de superficiale ar părea preocupările lui din punctul de vedere al adultului. Graffiti înseamnă ceva scris pe un perete, ceva care nu e sortit să dureze. Își face efectul și dispare.

Filmul are puțină acțiune, totul este atmosfera. Este o înălțuire de vignete și unitatea i-o dă stilul vizual și muzica. Stilul este marea realizare a lui Lucas. Nu vrea să sugereze realitatea, pare un vis, un vis pe punctul de a se risipi. Culorile sînt crude, strălucitoare, culorile semnalelor electrice. Automobilele, învîrtindu-se în noapte, par dansatori într-un balet, un balet abstract.

David DENBY



film și literatură

Ecranizările: între reușită și ratare

**Grozav film! declară un șoricel,
ronțâind o ultimă bucățică de peliculă.
Aș! răspunde altul.
Cartea e mult mai bună!**



O anecdotă, de aproape aceeași vîrstă cu cinematograful, re-produce laconic schimb de opinii dintre doi șoareci. «Grozav film **David Copperfield!**, declară primul, ronțâind o ultimă bucățică de peliculă.» «Aș!, răspunde celălalt. Cartea e mult mai bună!»

Cartea e mult mai bună... Iată o replică pe care cu toții am auzit-o de atîtea ori la capătul a nenumărate ecranizări ale unor opere de proză (sau de dramaturgie, în care caz replica suferă o mărunță modificare: **pleasa e mult mai bună**). Cum ecranizările reprezintă după unele calcule între 70 și 90 la sută din producția studiourilor mondiale, comparația dintre «original» și «copie» se face cu o frecvență extrem de mare, pe toate meridianele globului. De obicei, în favoarea «copiei».

Pe cînd un D'Artagnan autentic?

Uneori asemenea judecăți de valoare constituie, desigur, expresia unui snobism intelectual, care se încapățînează să plaseze cea de a șaptea artă cu cel puțin o treaptă mai jos decît pe celelalte șase. Dar, mult mai adesea, nemulțumirea, care la uneori proporțiile indignării, este de perfectă bună credință. Pentru oricare spectator, personajele unei cărți de căpătîi (sau ale unei piese cunoscute în montări sau distribuții multiple) capătă concretetea unor oameni aievea pe care îi cunoaște îndeaproape. Mai mult sau mai puțin conștient, el le completează treptat portretele, precizîndu-le unele trăsături, pe care autorul abia le-a schițat și adăugîndu-le altele pe care acesta le-a trecut cu desăvîrsire sub tăcere. Imaginile astfel

obținute nu concordă cu cele zugrăvite de realizatorii ecranizărilor respective ceea ce stîrnește proteste de tipul: «Nu așa arată D'Artagnan! Nici ca în versiunea lui Edison (1911), nici ca în cele semnate de Lausillard (1913) sau Heinkel (1914). Poate că Douglas Fairbanks sr. (1921) a fost cel mai aproape de asul careului de mușchetari. În schimb, Walter Abel (1936) nu avea cu el nici în clin nici în mîncă. Și nici Don Ameche (1939) deși — sau poate pentru că — se străduia să și cînte. Următorul la rînd și-a dansat rolul: toată stîmă pentru talentele coregrafice și acrobaticale ale lui Gene Kelly (1948), dar unde e D'Artagnan? L-am căutat și în cele două filme ale lui Richard

Lester, dar nu l-am găsit nici sub trăsăturile prea frumosului și efeminatului Chamberlain... Pe cînd un D'Artagnan autentic?»

Autentic, adică așa cum îl vede fiecare dintre noi, cu acea privire interioară mult mai profundă și mai cuprinzătoare decît cealaltă îndreptată spre lumea înconjurătoare. Ochii sufletului văd diferit nu numai în funcție de **obiectul** la care se uită, ci și de **subiectul** care privește. De aceea nu există un singur D'Artagnan, o singură Anna Karenina, un singur Codin; de aceea există multe, foarte multe chipuri spirituale ale lor — cam tot atîtea cîte sînt chipurile spirituale ale celor care i-au cunoscut din rîndurile scrise de Dumas-tatăl, de Tolstoi sau de Panait Istrati.

Această inerentă subiectivitate a receptorului coroborată cu deosebirea fundamentală a mijloacelor de expresie ale celor două arte — cuvînt și imagine — ne-ar putea conduce la o concluzie pesimistă în privința reușitei oricărei ecranizări. De aceea ar trebui pus în discuție conceptul însuși de ecranizare și raportul ei față de opera literară.

Un raport nedorit de subordonare...

De la bun început termenul de ecranizare, adaptare sau transpunere conține în el pe lîngă un raport firesc de posteritate, și unul nedorit de subordonare. De aceea, așa cum arăta criticul André Bazin, indiferent de gradul de fidelitate al operei cinematografice față de opera literară, indiferent dacă este vorba de prelucrarea unei intrigi în liniile ei principale și de redarea unei atmosfere, sau de urmărirea cărții filă cu filă sau chiar frază cu frază, filmul este dator să fie o operă de artă de sine stătătoare, realizată de cineast

Poate cea mai celebră ecranizare din istoria filmului: Pe aripile vîntului (cu Clark Gable și Vivien Leigh)



prin găsirea unor echivalențe ale limbajului literar în limbajul cinematografic. Este vorba deci de o re-creare, de o nouă creație a cărei inspirație literară nu presupune a priori un raport de inferioritate, ci din contra îi dă dreptul să aspire la un statut cel puțin egal.

Tot aici ar trebui amintite două noțiuni asociate adesea ecranizărilor: trădare și ratare. În mod aparent paradoxal, trădarea a fost invocată adesea în discutarea unor exemplare reușite ale genului (**Hamlet** de Laurence Olivier, **Macbeth** de Orson Welles), ea reprezentând în aceste cazuri cea eliberare de modelul literar necesară creării unei opere de artă originale și independente. Pentru a se feri de asemenea imputații, unii cinești prudenți specifică în genericele lor că filmul este **sugerat** de, **bazat pe**, sau **inspirat** din cutare sau cutare operă, precauție ce le permite o mai mare libertate de mișcare.

Să rămânem la exemplul celor **Trei mușchetari**. Dacă versiunea cea mai recentă semnată de Richard Lester se vrea o adaptare fidelă a operei originale, Fred Niblo s-a mulțumit, în 1921, cu o transpunere mai mult sau mai puțin liberă. Iar Ronald V. Lee (1939) s-a îndepărtat și mai mult de textul lui Dumas, folosindu-l ca pretext pentru un musical parodic în care Athos, Portos și Aramis aveau fizionomiile deloc eroice ale fraților Ritz. După cum parodic era și filmul lui Max Linder (1921) cu acumularea lui de gaguri bazate pe anacronisme.

Sau să trecem pe alte meridiane și să ne gândim la versiunea japoneză a lui Macbeth în viziunea lui Akira Kurosawa (**Tronul însingurat**, 1957), care reușește să universalizeze această «tragedie a răului în stare pură».

Dar un text literar poate fi trădat de un film care respectându-l în

aparență ad litteram, îl neglijează sensurile adinci denaturându-i sau sărăcindu-i mesajul. Și aici intrăm în sfera ratării. Pericolul pîndeste deopotrivă și filmele de serie și pe cele cu pretenții. Iată câteva exemple din a doua categorie. În ciuda măiestriei nedeșteptate a lui Spencer Tracy, **Bătrînul și marea** în regia lui John Sturges (1958) nu izbuteste să recreeze nimic din titanica strădanie de Sisif a pescarului lui Hemingway, nici din implicațiile profund umane ale inutilității său zburcîm. După cum genul lui Luchino Visconti nu a fost suficient pentru a salva de la eșec un film ca **Străinul** (1967) în care jocul exterior al lui Marcello Mastroianni nu transmite nimic din tragicul și absurdul operei lui Albert Camus. Dezamăgire a produs și versiunea sovietică a basmului-feerie **Pasărea albastă** (regia George Cukor, 1976). În pofida unei finanțări generoase și a unei distribuții bătute în stele (Jane Fonda, Elisabeth Taylor, Ava Gardner, Oleg Popov), filmul nu are nici strălucirea, nici profunzimea operei lui Maeterlinck, aflată acum la cea de a treia întâlnire cu ecranul (după versiunea expresionistă a lui Maurice Tourneur din 1916 și cea a lui Walter Lang din 1940 cu Shirley Temple).

...dar și prestigiul contaminant al operei literare

Aceste sumare evocări sînt suficiente pentru a evidenția capcanele acestui gen cinematografic atât de dificil și totuși atât de practicat de-a lungul întregii istorii a cinematografului. Care sînt motivele acestui apel înverșunat la literatură? Unele onorabile, printre care dorința unui regizor de a oferi o nestemată din tezaurul culturii umane montată într-un giuvaer de concepție nouă,

dorința la baza căreia stă probabil și un instinct competitiv, acela de a-și măsura forțele cu cele ale somităților literaturii. Altele de ordin comercial, publicitar, financiar sau de speță mai joasă. (Să nu uităm goana producătorilor americani după achiziționarea drepturilor de ecranizare a best seller-urilor de la **Pe aripile vîntului** și pînă la **Nașul**). Indiferent de motive, procedeele au un avantaj incontestabil, deoarece conferă de la bun început filmului ceva din prestigiul bine consolidat al lucrărilor respective și al autorilor care le semnează. Dar aici există o sabie cu două tăișuri, căci sursa mărturisită este în același timp și un termen de comparație care poate fi fatal peliculei.

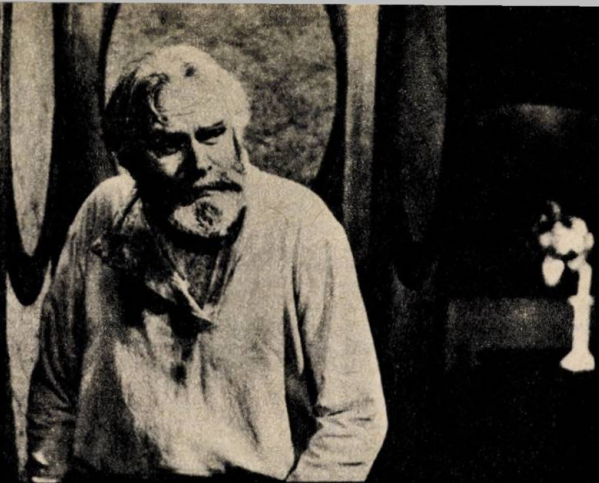
S-ar părea că regizorii intuiască în unele cazuri acest pericol preferînd să nu se atingă de unele opere literare de o neprețuită valoare și care prin caracterul lor epic ar constitui o excelentă materie primă. Așa se explică terenul virgin pe care îl mai reprezintă încă poemele lui Homer, «Eneida» lui Virgiliu sau «Divina comedie» a lui Dante (nu ținem seamă aici nici de unele «peplumuri» ridicole ca **Ulissee** sau **Elena din Troia**, nici de tentativele nu lipsite de interes ale filmului TV). Cam de aceeași ocilire prudentă au avut parte comedile lui Molière, tragediile lui Corneille și Racine, piesele lui Christopher Marlowe, precursorul lui Shakespeare, capodoperele lui Chaucer și Boccaccio, care după o îndelungată așteptare au căpătat o versiune semipornografică în viziunea lui Pasolini. Ca să nu mai vorbim de neîntrecutele balade și epopei ale trubadurilor și truverilor medievali. (Singura excepție demnă de relevat fiind **Nibelungii** lui Fritz Lang, chiar dacă este destul de departe de spiritul textului). Dar Lope de Vega cu cele 2 200 de piese ale sale? Dar Goldoni, ale cărui comedii prezintă izbitoroase similitudini cu cele burlești ale filmului mut și sonor?

Exemplul lui Faust

Toate aceste comori practic neexplorate cinematografic ne fac să trăim cu speranța în apariția unor viitoare capodopere cinematografice pe măsura lor. Mai grav este acolo unde speranțele ne-au fost deja înșelate și nu doar o singură dată. Concludent este în acest sens modul în care cinematografia a preluat mitul faustian, uneori de la Marlowe, alteori de la Goethe. Departele de a se lăsa complexați de subtila problematică pusă de bătrînul a multe știutor, care experimentează reversibilitatea tinereții, regizorii s-au năpustit literalmente asupra subiectului încă din frageda copilărie a cinematografului. Una dintre primele ecranizări a aparținut francezilor în 1900. Eșec total. La fel de ratate s-au dovedit și versiunile

«Ultimul» (oare!) Conte de Monte Cristo: Richard Chamberlain





Cechov văzut de englezi sau *Trei surori* în versiunea lui Laurence Olivier

ulterioare — din 1903, 1904, 1907, 1909, 1911, 1921 — toate europene. Cea mai celebră versiune mută și singura însușită de ambiții artistice și filozofice a fost cea a lui F.W. Murnau (1926), cu Gosta Eckman în rolul titular și Emil Jannings în cel al lui Mefisto.

Un an mai târziu s-a declanșat un fenomen straniu: studiourile americane au avut brusc revelația că «Faust» se pretează la comedii de toate încrengăturile. Aruncînd peste bord orice urmă de registru grav, marile case de filme au turnat un șirag de așa-zise parodii, unele cu muzică, altele fără, unele cu vedete, altele fără, unele cu fast, altele fără, dar și unele și celelalte de un constant și penibil prost gust. O trecere în revistă exhaustivă ar necesita prea mult spațiu așa că ne mulțumim să spicuiem cîteva titluri: **Buclicurile lui Satan**, cu Adolphe Menjou (1927), **Bătrînul și diavolul**, cu Harry Song (1934), **Tot ce se cumpără cu bani**, cu Walter Hus-

ton (1941), **Alias Nick Beal** cu Ray Milland (1949), **Yankeii la dracul** cu Ray Walston (1958) etc.

Traversînd din nou Atlanticul, mitul a revenit europenilor. René Clair, cu **Frumusețea diavolului** (de fapt frumusețea lui Gérard Philipe), Claude Autant Lara cu **Margaretele nopții** (1955), Ion Popescu Gopo cu **Faust XX** și Richard Burton cu **Doctor Faustus** s-au străduit să înalte ștacheta calității, dar au rămas în minoritate față de cei care se încăpățîneau s-o doboare. Poate că laurii vulgarității îi merită producția spaniolă **Faustina** în care eroul își schimbă sexul și își pierde identitatea, avînd cam tot atîta în comun cu personajul goethean citare Woody Woodpecker cu «Pasărea de foc» a lui Stravinski.

Vinovați fără vină

Oare toată această neglijare sau

En garde! Cei trei mușchetari (care au fost patru): Richard Chamberlain, Michael York, Oliver Reed și F. Finley



incapacitate de a transpune pe ecran capodoperele antice și clasice să se datoreze unei neputințe a cineasților de a-și adapta sensibilitatea lor modernă la problematica unor secole de mult apuse? Greu de crezut. În primul rînd pentru că majoritatea operelor citate au la bază idei și situații general valabile, confirmate de istoria civilizației. Apoi pentru că cinematograful ne-a oferit plină acum cîteva excepționale ecranizări după tragediile autentice și după Shakespeare. Pe lângă cele amintite mai sus trebuie citate **Electra** de Mihael Cacoyannis, **Oedip rege** de Pier Paolo Pasolini, **Henric V** de Laurence Olivier, **Othello** și **Falstaff** de Orson Welles, **Hamlet** și **Regele Lear** de Grigori Kozintev. În al treilea rînd pentru că nici anumiți autori contemporani nu s-au putut bucura de o soartă mai fericită.

Un exemplu: Eugene O'Neill ale cărui piese au constituit materia primă pentru nenumărate filme de succes mediocru la vremea lor și lipsite de importanță în contextul istoriei cinematografiei: **Anna Christie** (în 1923 cu Blanche Sweet și în 1932 cu Greta Garbo), **Straniul interludiu** (1932), **Împăratul Jones** (1933), **Lungul drum spre casă** (1940), **Din jale se întrupează Electra** (1948), **Patima de sub ulmi** (1957), **Lungul drum al zilei către noapte** (1962).

Dacă aceste opere cu eroi conțorsonați, avînd ca temă ereditatea, subconștientul și complexele freudiene, au fost urmărite de ghinion (și nu din cauza tematicii, deoarece un univers intrucitva asemănător, cel al lui Tennessee Williams, și-a găsit echivalențe cinematografice demne de remarcat), alegoriile de tipul **Moby Dick** au împărțit un destin similar. Dintre cele trei ecranizări ale parabolei lui Melville, nici una nu este cu adevărat reușită. Cea din 1926 regizată de Millard Webb și interpretată de John Barrymore plecă de la roman dar nu se mai întorcea la el. În 1930, sub direcția lui Loyd Bacon, John Barrymore l-a interpretat din nou pe căpitanul Ahab, personaj aspru și violent în care distincția și farmecul monden al actorului din vestita dinastie nu aveau ce căuta. Ultimul remake american, datînd din 1956, a reușit turul de forță de a fi un fiasco incontestabil în ciuda reputației regizorului (John Huston) și a interpretului principal (Gregory Peck).

Lista succesorilor și insucceselor în șirul nesfîrșit al ecranizărilor ar putea continua cu Joseph Conrad și Jack London, cu Caragiale și Liviu Rebreanu, Tolstoi și Gorki, ș.a.m.d. Nici o statistică nu ne poate spune de partea cui e majoritatea. Dar chiar dacă înfrîngerile ar fi un multiplu al biruințelor, cinematograful nu va renunța la ecranizări. Căci așa stă în firea lucrurilor ca cea de a șaptea artă să fie și o interpretă a celorlalte șase.

Cristina CORCIOVESCU

cinemateca
personală

Filme eterne? Nu există!

Orson Welles:
«E la fel de vulgar
să faci
filme pentru bani,
ca și pentru
posteritate!»

Poate de aceea
eternitatea va iubi
filmele lui

Concurs (fără precedent)
cu premiu unic:
veți găsi în paginile
următoare, scene și actori
din 9 filme celebre,
rezistente de-a lungul
a 80 de ani de cinema!

Întrebare:
Care din ele credeți
că vor rezista
până în anul 2001?
Condițiile și premiul
concursului în pag. 178

Cinema

Dar cine ți-a spus, iubito, că există filme eterne?

Asta ți-a putut trece doar ție prin capșorul proaspăt tuns — tuns ca-n **Arta de a fi iubită**, filmul acela ferometal, polonez, de la care ai ieșit pe 3

(trei) cărări și din care ți-a rămas o idee pentru coaforu-ți, îți șade bine așa, îți șade bine când rzi, cum zice un cîntec foarte profund de muzică ușoară, dar îți șade bine și când plîngi, situație de negăsit în nemuritoarele texte de romane și tangouri cu care lipăi prin casă, în galoșii și pijamaua mea, mult prea largi pentru războiul pe care-l duci în numele absolutului. Numai din absolut îți poate veni ideea asta suspectă a filmelor eterne, și la absolutu-ți falnic se închină al meu apus pentru ca imediat — după închinăciune —

să mă revolt și cu un viguros spirit critic să te răstignesc pe dulapul Comlemn-Pipera, exact ca Annie Girardot în **Rocco**, și sărutîndu-te din cap pînă-n degetul mic al piciorului ușor umflat de o gută prematură, să-ți urlu intermediar — așa cum există bătăi intermediare în westernuri și **Mannix**, pînă la lupta finală dintre bine și rău, dintre sine și hău — să-ți urlu între frunte și bărbie, între nas și ureche, ești o cilibilitură, ești o cilibilitură, o cilibilitură fără margini, dacă poți crede, zi și noapte, că există filme eterne, nemuritoare, că nu știu cine ți-a fost profesor de estetică, nu știu cu cine ai avut seminar, care Lukacs, Aristarco și Curtius ai citit, de nu vrei să cedezi din această prelungă ineptie, enumerîndu-mi, după ce m-ai respins cu un ghiont care m-a aruncat pînă în fotoliul de sub Pele, pe fiecare deget, ca la copiii arierați:

Marile manevre,
Scurtă întîlnire,
Zboară cocorii,
Rocco,
La dolce vita,
Pianina mecanică,
Quai des brumes,

Casablanca (1942. Regia: Michael Curtiz): Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Claude Rains, Paul Henreid





Un om pentru eternitate (1966. Regia: Fred Zinnemann): Paul Scofield, Robert Shaw



Padre Padrone (1977. Regia: Paolo și Vittorio Taviani): Fabrizio Forte

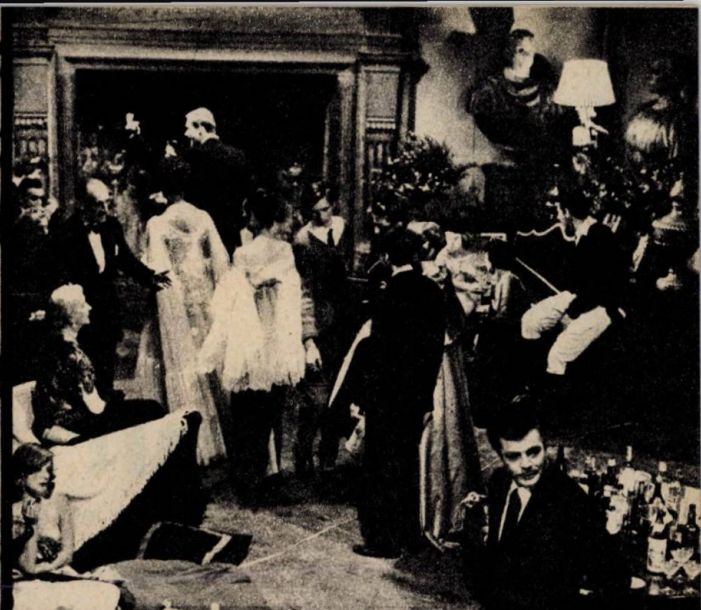


Contesa Walewska (1937. Regia: Clarence Brown): Greta Garbo.

Mannix (serial de televiziune): Mike Connors



Casablanca,
Goana după aur,
dar la al zecelea deget, eu îți răsucesc mîna, ca-n **Sandocan, tigrlul malaez,** și-ți urlu că nici măcar **Hamlet,** cît e el de Hamlet, nu va ține cît lumea, și el e-o conjunctură, o conjunctură care ține de 300 de ani, și o să mai țină 300, dar nu o eternitate, va veni o zi cînd lumea nu o să mai plîngă la el, cum nu mai rîde la Stan și Bran, cu ochii mei am văzut oameni care închideau aparatele la Stan și Bran, spunînd doar: «Idioții!» și nu i-am omorît, cu urechile mele am auzit un pionier zicînd că Chaplin e prea naiv, «și dacă-i naiv, ce-i rău în asta?» l-am întrebat, mîngîindu-l ambiguu pe creștet, ca-n **Padre Padrone,** tatăl care nu știe dacă să-l cirpească sau să-l sărute pe fiul mîndru revoltat, și el mi-a răspuns că a fi naiv e cel mai urît lucru, dar tu, tu însăși, pacostea mea, păcatele mele, n-ai rîs și n-ai batjocorit la **Contesa Walewska,** în singura-mi clipă cînd ziceam că un fior de eternitate mă leagă de buna-mi mamă care venise pe 3 (trei) cărări de la acest film, aveam 7 anișori și aș putea spune că în ziua aceea am adormit cu Greta Garbo în gînd, ca-n **Coșbuc,** cel George care nu mai vine, cîntec de leagăn fusese pentru mine în acea noapte Greta Garbo, n-o văzusem în **Walewska** pînă alaltăieri seară, și-mi plăcea, și-o desmierdam, și-i ziceam că-i divină, că-i eternă, că mama nu s-a înșelat ca-n cazul lui Valen-Tino Rossi, le bateau des iles, le bateau des amoureux, mama plîngea la asta, tu mai plîngi? Eu mai plîng? El mai plînge? Noi mai plîngem? Voi mai plîngeți? El mai plîng? Tu ai început să rîzi de divină, să-mi arăți că merge șleampăt, că se uită ovin, că e ridicolă cînd îl sărută pe Napoleon, că nici măcar frumoasă nu e, și nu te-am ucis, nu am urlat, m-am întors pe-o rînă și am luat Marc Aureliu, în «Biblioteca pentru toți», manualul de stoicism, vreme fără de filme, nu mergeau la cinema și tot au priceput că viața e aburul singelui, cum a



Piesă neterminată pentru pianină mecanică
(1977. Regia: Nikita Mihalkov):
Aleksandr Kaliaghin, Elena Solovei

La dolce vita (1959. Regia: Federico Fellini):
Marcello Mastroianni, Anouk Aimée,
Anita Ekberg

devenit stoicismul o utopie, iubito? Cine mai poate azi să fie stoic? Epictet ni se pare o țară a lui Thomas Morus, Paul Scofield și Peter O'Toole într-un **Om pentru eternitate**, film foarte bun, dar la care m-am plictisit îndelung și profund fiindcă se discuta enorm, nici Thomas Morus, nici O'Toole nu-s oameni pentru eternitate, nici tu, nici eu, și-atunci de ce-ar fi eterne filmele pe care le iubim și ne stau bine? Ai pus lemne în sobă? Mi-ai călcat cămașa? Pot să te sărut? Mi-ai încălzit cizmele? Îți vorbesc ca **Nanuk**, singurul limbaj cinematografic care-mi convine. Filmele nu-s altfel decât hainele — ele pot trăi și 880 de ani, cit o stofă englezească dar, înțelegel, noi confundăm mereu eternitatea cu posteritatea, secolul cu timpul, viitorul cu anul 2000, e puțin, pe Cehov nu-l interesa dacă va fi citit în 3012 — la o capodoperă totul nu-i cit durează, ci cit ne stă bine, așa cum și-o sobă trebuie să-i vină bine unui om, ca un ciorap bun și uscat, ca o romanță în care s-au ofilit toți trandafirii, cu Greta Garbo și o pianină mecanică în rolurile principale. Nici un trandafir nu se întreabă cit va dura. Eternitatea — dacă există — constă în lipsa acestei întrebări în fiecare grădină de om și de film. Durează numai cel ce nu-și pune această întrebare, crede-mă, **Crede-mă**, tangou superb de Ion Vasilescu, cine l mai cîntă? Cine mai cîntă, cu stoicii, mărețul lor tangou — fiecare zi trebuie trăită cu demnitatea că-i ultima? Așa cerea Tolstoi să scrie fiecare: cu liniștea — învinsă de-o demnitate înverșunată — că acesta e ultimul tău rînd. Există filme scrise așa, eu nu le număr pe degete, eu cu degetele știu doar a te mîngîia pe obrazul palid — dar nu voi avea niciodată aroganța de a le impune eternității. A căuta eternitatea în cinema e-o aroganță suspectă de mare putere a ființei, nu pot impune nimic celor ce vin, nu pot spera că vor rîde la nenea lăncu, am doar o iluzie: că vor fi, ca și mine, uimiți. Cred în eternitatea umirii. Cînd vei înceta să-mi îmbraci ciorapii?

Radu COSAȘU



Sandokan-tigrul Malaeziei (1977.
Regia: Sergio Solima): Kabir Bedi.

Nanuk
(1922. Regia: Robert G. Flaherty)





amintiri din viitor

sondaj în cineunivers

Cinematograful la vremea întrebărilor

Deși în pragul anului 2000, anul celor mai extravagante visuri,
ceea ce caracterizează lumea noastră
este faptul că teritoriul predilect
al aspirațiilor neîncătușate rămîne, totuși, prezentul



Cronicile străvechi mai păstrează ecourile tulburării și spaimii care pătrunseră adînc mințile și sufletele oamenilor

trăitori în preajma anului 1000 în țările Europei creștine. Oamenii au fost dintotdeauna sensibili la magia cifrelor și în jurul lui 3, al lui 7, al lui 13, al lui 33 sau al lui 606 s-au țesut legende, s-au eșafodat teorii filozofice, matematice, arhitectonice sau medicale, s-au plasmuit opere de artă și, mai ales, s-a visat.

Anul 1000, al cărui caracter convențional era perceptibil doar unui număr restrîns de învățați, n-a putut să nu trezească întrebări, neliniști, speranțe sau temeri. Într-o lume frustă și aspră, bîntuită de stihilele iraționalului, apropierea anului fatidic a stîrnit o agitație fără de seamă. Iluminații predicau mulțimilor înfricoșate sosirea judecății de apoi, precedată sau însoțită, desigur, de bizare semne de taină ale prîjolului, războaie, epidemii și inundații, de ieșirea întregii orînduiri din cadrele demult și bine stabilite. Mii de oameni își părăseau casele și familiile și porneau în lungi pelerinaje în speranța de a-și răscumpăra, măcar în ceasul al doisprezecelea, păcatele; alții își împărțeau averile, alții, în sfîrșit, practicau posturi și penitențe aspre, se automutilau sau se imolau prin foc împreună cu cei apropiați. Nu lipseau nici cei care, doritori să profite de ultimele clipe dinaintea cumplitei judecăți, se dedau petrecerilor sardanapalice și orgiilor. Numărul furturilor și asasinatelor, violurilor creștea considerabil. Și a venit anul 1000 și, după cum se știe, a și trecut fără a lăsa vreo urmă importantă în istoria omenirii. Lucrurile au reintrat (oarecum) în normal și numai o mîină de ireductibili continuau să zăbovească asupra cărților sacre în convingerea că a fost vorba, probabil, de o eroare de calcul și că socotind din nou, cu minuție și exactitate va putea fi determinat corect adevăratul an 1000, cînd toate cele prevăzute se vor împlini.

În fine, în anul 2000

Atmosfera în care omenirea contemporană așteaptă anul 2000 este, desigur, alta și orice paralelă între cele două milenii ține de domeniul speculației ieftine. Nu se poate nega, totuși, că și anul 2000 constituie un reper al visurilor de viitor și, de aproape un secol, punctul nodal al speculațiilor viitorologice, științifice sau fantastice, sau și mai

*Azi, înaintea zorilor, m-am suit pe un deal
și am privit cerul plin de stele*

*Și i-am șoptit duhului meu. Cînd vom fi cuprins
aceste lumi toate și vom fi posesorii
plăcerii și ai științei tuturor celor închise în ele,
Oare vom fi atunci mulțumiți și sătui?*

*Iar el răspuns: Nu, atunci dealul acesta va fi cîmpia
de la care porni-vom spre alte înălțimi*

(Walt Whitman)



**Lupta împotriva distrugerii echilibrului naturii
și a poluării insuportabile (Rîndunele și amazoane)**

des, al celor științifico-fantastice.

În anul 2000, sau în jurul lui, au fost amplasate construcțiile cele mai îndrăznețe ale spiritului omenesc din ultimele decenii, setos de certitudini, dar și de insolit, înflăcărât de nădejdi mirifice, dar și cutremurat de aprehensiuni sumbre. O frățescă și armonioasă comunitate umană, trăind pe o planetă ce și-a regăsit peisajele paradisiace și de pe care au fost eliminate pentru totdeauna războiul, epidemiile, foamea, poluarea, o planetă în care cotidianul se ordonează după legile frumosului sau, dimpotrivă, o lume devastată de cataclisme nucleare în care cîțiva supraviețuitori, reduși la condițiile omului din caverne, încearcă să reia, fără iluzii,

evoluția civilizației omenesti, o lume cufundată în adîncurile oceanelor sau, dimpotrivă, o lume extinsă dincolo de hotarele megagalaxiei noastre și în care călătoriile cosmice dincolo de sistemul solar sînt tot atît de banale ca un drum cu tramvaiul 4 (minus așteptările din stații și inghesuiala de la intrare), o lume hiper-ultra-super-tehnicizată sau, din contra, o lume super-spiritualizată, iată numai cîteva din schemele atît de popularizate de literatură și de filmele științifico-fantastice. Într-o perioadă sau alta, într-o țară sau alta, una dintre schemele de mai sus (sau o combinație de cîteva scheme) pă-

rea să se bucure de favoarea autorilor sau a cititorilor și spectatorilor. Dar, dincolo de aceste deosebiri foarte interesante din punct de vedere al analizei sociologice sau al criteriilor estetice, imaginea viitorului sau, mai concret, imaginea anului 2000 văzut ca centru de referință al acestui viitor apare, totdeauna, ca expresie a ceva cu totul și cu totul diferit de viața noastră obișnuită de azi. Astfel mai presus de încărcătura sa de idei, direcționată într-un sens sau altul, conceptul de «an 2000» se caracterizează în primul rând, prin dimensiunea sa onirică, prin porțile largi pe care le deschide visului neîngrădit.

Dar, tot visînd și discutînd despre anul 2000, proiectînd spre acest termen magic proiectele neîmplinite ale zilelor noastre, nici n-am observat aproape că 2000 a încetat să mai fie viitorul nebulos și inaccesibil altfel decît prin zborul fantaziei, pentru a deveni, pur și simplu, ziua de mîine.

Oamenii care vor fi forța activă, determinantă a anului 2000 s-au și născut toți și-i întîlnim în fiecare zi, în fiecare ceas pe stradă, pe scările blocurilor, în curțile grădinițelor și școlilor, îi vedem la fiecare pas — și ceea ce este mai puțin exaltant — ne vîd și ei, ne ascultă, ne însoțesc și, spre marea tristețe a visătorilor științifico-fantastici, ne consideră, poate, chiar modele. Mirificele case ale anului 2000, alimentate cu energie solară, construite din materiale sofisticate și plurifuncționale, înveșmîntate în



Nu întîmplător cinești, care se consi-
(Ediție specială de Mircea Dane)

culori irizate și șanjabile, sînt, de fapt, apartamentele de bloc pe care le-am contractat săptămîna trecută la ICVL și în legătură cu care problema principală nu este ce formă (de asteroid sau de iris de mare) să dăm memorizatorului universal amplasat în alveola de meditație, ci cum să obținem autorizația pentru a pune în bucătăria de 4 metri pătrați gresie în loc de ciment. Și așa mai departe... Într-o epocă a tuturor demitizărilor, a sosit vremea să demitizăm și anul 2000. Că pînă atunci se vor produce schimbări importante e indiscutabil (pentru istorie, 20 de ani înseamnă nimic, dar în 20 de ani, mai ales într-o vreme rapidă ca a noastră, se pot întîmpla multe), dar cert este că pentru visările noastre științifico-

fantastice trebuie să găsim puncte de sprijin mult mai îndepărtate. Ceea ce, de fapt, și fac în ultimul timp mulți scriitori și cinești.

Renunțarea la mitul anului 2000 nu înseamnă, însă, de fel, liniștirea spiritelor, resemnarea la o evoluție molcomă și previzibilă, adoptarea unui scepticism distant și elegant, ci doar renunțarea, în universul nostru ideatic și afectiv, la o cantitate mare de răspunsuri gata confecționate, destrămarea echilibrului dintre întrebări și răspunsuri în favoarea celor dintii. Trăim realmente o vreme a întrebărilor majore și minore, fundamentale și conjuncturale, precipitate și persistente, o vreme a căutărilor și neliniștilor rodnice și este meritul excepțional al cinematografului contemporan — care trăiește, am mai spus-o, una din marile ei epoci de înflorire — de a fi știut să dea carne — în modalitățile care-i sînt proprii și care exclud, prin esență, transpunerile așa-zis realiste — acestei atmosfere febrile.

Cineștii se apleacă asupra unei societăți în criză...
(Julia de Fred Zinnemann, cu Jane Fonda și Vanessa Redgrave)



Cineștii vor continua
să întrebe istoria

Diferitele stiluri și curențe care se încrucișează astăzi în cinematografia mondială sînt toate, conștient sau inconștient, într-o formă mai directă sau mai întortochiată, expresii ale acestor căutări anxioase cu privire la ziua noastră de azi și la ziua noastră de mîine. În acest context se înscriu și filmele retro și cele caracterizate printr-un actualism furibund, uneori într-o manieră documentaristă și filmele aparent cinice ale maeștrilor americani ai violenței (Aldrich sau Peckinpach) și filmele romantice sau melodramatice, și



Conștiințe ale epocii lor, continuă să întrebe istoria
Doctorul Poenaru de Dinu Tănase)

filmele care par că se rezumă la un joc gratuit al imaginilor și figurilor de stil și cele vehement angajate, cu finalitate militantă explicită. Nu e vorba de a pune aici semnul egalității între demersuri nu aparent, ci fundamental contradictorii, între poziții ideologice sau estetice diferite sau chiar opuse. Dar în toate, inclusiv în cele care nu se situează deliberat pe pozițiile sincerității, răsună, mai puternic sau mai slab, glasul epocii noastre. Nu e întâmplător faptul că un gen cum este filmul istoric, altădată teritoriu predilect al ilustrativismului degajat de frământările actualității, a devenit astăzi un instrument căutat pentru a pune cu vehemență problemele care preocupă omul contemporan. O asemenea evoluție poate fi cu ușurință depistată și în filmul istoric românesc, mai cu seamă, bineînțeles, în operele care se referă la istoria mai apropiată cum sînt, de pildă, **Doctorul Poenaru și Ediție specială**.

Nu e de mirare că mulți dintre cineaștii care se consideră și sînt conștiințe ale epocii lor, continuă să întrebe istoria. Împotriva tuturor prezicerilor bazate pe psihologie, sociologie, marketing sau, pur și simplu, pe bun simț, continuă să se producă și să se distribuie cu succes filmele cu tematică de război (în special cele privind cel de al doilea război mondial). Nu mai e vorba acum de descrierea spectaculoasă a bătăliilor și a suferințelor provocate de înfruntarea armelor și de analizarea, într-o situație limită specială (excepțională atât pe plan colectiv cît și pe plan individual), a reacțiilor umane (curaj și teamă, încredere și neîncredere, solidaritate și egoism, poziții

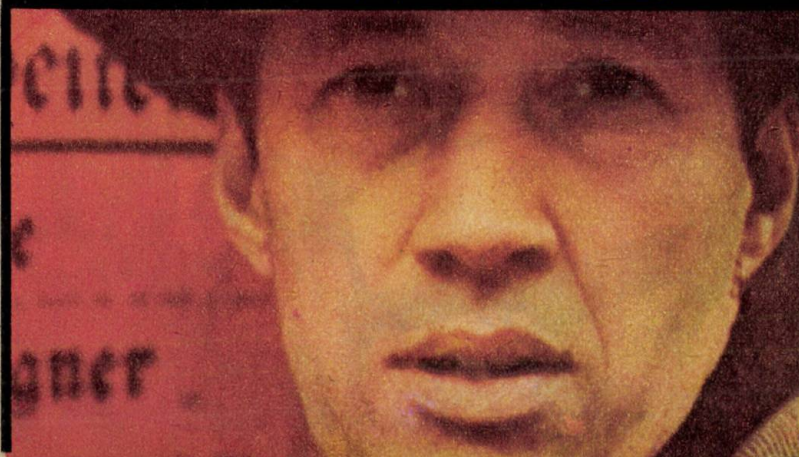
față de moarte, față de dragoste, față de putere etc.). O deosebit de fertilă temă s-a dovedit a fi aceea a confruntării dintre om și fascism. Înainte de problematicile cataclisme nucleare care ar readuce pe locuitorii Terrei la stadiul omului din caverne, fascismul a și realizat aceasta. Posibilitatea dezlănțuirii neîngrădite a animalității din om, îmbrăcată în hainele amăgitoare ale cultului patriei, ale dragostei de ordine și de disciplină, ale cultivării tradiției, a reprezentat (și pe alocuri mai reprezintă) nu numai una din cele mai fantastice mistificări din istorie, ci și un formidabil stress împotriva structurilor mentale înfiripate de-a lungul a multe secole, mai ales în zonele dominate de o cultură avînd rădăcinile în antichitatea greco-romană și în tradiția creștină. Nu e cazul de a mai reaminti aici capodoperele inspirate din această luptă cu stihia fascistă, dar e interesant să subliniem că astăzi, în a doua parte a deceniului al optulea, reluînd o tradiție începută cu marele film al

lui Fritz Lang, **M — Vampirul din Düsseldorf**, cinești de prima mînă se apleacă asupra perioadei tulburi în care, după expresia lui Brecht, în «pîntecele rodnic» al unei societăți în criză existențială începea să prindă contur monstrul de mai tîrziu. Pe această linie, critica mondială a salutat în ultimul an două filme de excepție: **Oul de șarpe** al lui Ingmar Bergman și **Julia** al lui Fred Zinnemann. Desigur, nu curiozitatea estetică i-a îndemnat pe cei doi cinești (și pe alții) să se aplece asupra acestei perioade, ci nevoia de a răspunde la întrebări de azi: «cum e posibil?!» «cum să recunoaștem șarpele cînd e încă în ou?»

Întrebările sînt grele, răspunsurile deloc simple

Pe ecranele lumii se profilează, uneori terifiante, alteori protectoare, umbrele marilor flăcări care învolutează lumea noastră de azi, conștiințele oamenilor noștri de azi. Întrebările sînt grele, răspunsurile nu sînt niciodată simple. De decenii cineaștii (cei adevărați) se confruntă, de pildă, cu problema violenței (unii cinefilii au ajuns chiar să susțină că arta cinematografică contribuie la propagarea violenței). Prezentarea pe ecrane contribuie ea oare la exacerbarea violenței sau constituie, dimpotrivă, o formă de catharsis ce contribuie la liniștirea spiritelor, la descărcarea inofensivă a energiilor agresive acumulate în sufletul oamenilor? Răspunsul ține, poate de modalitatea în care violența este prezentată, de natura publicului care o recepționează. Dar întrebarea rămîne, totuși, tulburătoare, căci ea angajează nu numai talentul, ci și responsabilitatea morală a creatorului. Dar nu este prezentarea violenței o necesitate pentru cine vrea să înfățișeze

...și își pun întrebarea: «Cum să recunoaștem șarpele, cînd e încă în ou?» (Oul de șarpe de Ingmar Bergman)



un tablou veridic al timpurilor noastre? Căci, lucrul acesta pare oarecum stabilit, epoca noastră este una din cele mai violente din istorie. Dar, în ultimul timp, istorici serioși înarmați cu documente și statistici contestă justețea acestei afirmații. În ultimele secole, arată ei, criminalitatea (socotită la mia de locuitori) nu a crescut, ci a scăzut, străzile orașelor (cu toate poveștile înfricoșătoare care se spun despre Central Park-ul new-yorkez sau despre East-End-ul londonez) sînt astăzi mai sigure decît erau în adîncurile Evului Mediu sau chiar în urmă cu 100—200 de ani. Războaiele, ce-i drept, provoacă mai mulți morți (din cauza progresului tehnic), dar actualmente mai beneficiem de perioadele de pace, pe cînd în primele secole ale mileniului actual, luptele nu încetau, practic, niciodată, în timp ce se desfășura «războiul tuturor împotriva tuturor». Ce s-a schimbat față de trecut este propagarea informației. Astăzi, cînd doi francezi sînt răpiți la granița dintre Ciad și Nigeria, după citeva ore află toată lumea. Toate violențele deosebite au un considerabil ecou planetar, amplificat de presă, radio, și mai ales de televiziune. În Evul Mediu, locuitorii unui sat puteau fi măcelăriți cu toții și cei dintr-o localitate apropiată nu știau nimic (sau aflau cite ceva, nedeslușit, după multe luni de zile). A prezenta violența exacerbată nu înseamnă a cădea victimă prejudecății cu privire la «secolul nostru — secolul violenței maxime», nu înseamnă a contribui la difuzarea spaimii? Dar, în același timp, preocuparea față de violența contemporană nu înseamnă recunoașterea superiorității morale și intelectuale ale omului de astăzi care nu mai suportă ceea ce strămoșii lui suportau fără com-

plexe?

O tema de largă circulație azi — ca să luăm un alt exemplu — este tema ecologică, lupta împotriva poluării insuportabile, împotriva distrugerii echilibrului naturii. Numeroase filme cu asemenea preocupări au putut fi văzute în ultima vreme și pe ecranele noastre. Dar și în acest domeniu, alți — sau aceiași — istorici vin cu argumente, bazate pe fapte care demonstrează că niciodată condițiile de viață și de igienă ale omului n-au fost atît de bune ca azi; nu degeaba vîrsta medie în Europa — cel mai poluat continent — care era de 30 de ani în secolul al XVIII-lea, a depășit azi 70 de ani, nu degeaba oamenii n-au fost niciodată atît de înalți și bine făcuți ca astăzi. Cum am privi azi la vajnicii componenți ai legiunilor lui Cezar și Traian, a căror înălțime medie era de 1,58 metri? Nici o capitală europeană nu avea apă curgătoare pînă la începutul secolului trecut, dar unui parizian de azi nu i s-ar putea întîmpla ceea ce a pătît atunci regele Henric al IV-lea care, trecînd cu alaiul pe una din străzile centrale ale Parisului, a primit în cap conținutul unei oale de noapte, răsturnată de o gospodină care tocmai făcea curățenie (aruncarea pe fereastră a murdăriilor și resturilor menajere era, pînă nu prea demult, singura cale de evacuare a lor din locuințe). În preocuparea febrilă, pasionată pentru ameliorarea mediului înconjurător, atît de caracteristică zilelor noastre, găsim nu numai expresia creșterii exigențelor contemporanilor noștri ci, ca și în cazul violenței, manifestarea unei tendințe de dramatizare uneori paroxistică nu numai a evenimentelor majore, ci mai ales a faptelor mărunte ale vieții cotidiene. Campania violent desfăș-

surată împotriva «sexism»-ului în toate țările occidentale (afirmarea deschisă sau nu a superiorității bărbatului asupra femeii) pentru drepturi egale, ba chiar pentru «puterea feminină» nu înseamnă că astăzi, din punct de vedere social, economic, cultural, politic, situația femeii e mai proastă ca în trecut. Aceasta n-o afirmă nici măcar personalitățile cele mai combative ale feminismului contemporan de la Simone de Beauvoir la Ecaterina Oproiu. Pentru femei, ca și pentru bărbați de altfel, «mai mult» nu înseamnă încă «deajuns», iar «deajuns» nu va fi niciodată. Iată, deci, alături de dramatizarea cotidiană, o altă caracteristică a problematicii contemporane: deplafonarea velleităților. Nici o categorie, oricît de minoritară ar fi ea din punct de vedere național, intelectual, sexual etc., nu mai acceptă din principiu un statut subaltern, nu mai acceptă, drept inevitabile sau sacre, ierarhiile structurate de-a lungul a secole și secole. Preocuparea tot mai insistentă a atîtor și atîtor filme (occidentale în primul rînd, dar și din alte zone) pentru categorii socotite altădată marginale (imigranți, deținuți, nomazi etc.), preocupare lipsită de orice urmă de exotism, exprimă tocmai această tendință care, în ce privește femeile sau tineretul, capătă ponderea unei direcții majore.

Cineva observa că pe pancartele purtate de demonstrații în S.U.A., lozincile, revendicările sînt bineînțeles foarte diferite, în raport cu natura, componența și obiectivele fiecărei demonstrații. Un cuvînt revine însă insistent pe mai toate pancartele: cuvîntul «know» (acum): mărirea salariilor, acum! dezarmarea nucleară, acum! drepturi egale, acum! Includerea fabricilor poluante, acum! locuri de muncă pentru tineri, acum!. Nerăbdare? Sau mai degrabă altă dispunere temporală a aspirațiilor?

Spuneam înainte că după demitizarea, prin prea mare apropiere a termenului, altădată magic, «anul 2000», oamenii vor căuta, poate, un punct de referință al visurilor lor undeva, mai departe, în viitor. Nu e exclus să ne fi înșelat, cel puțin parțial. Poate că ceea ce caracterizează lumea noastră e faptul că teritoriul predilect al visului, al aspirației neîncătușate, a devenit prezentul. Oamenii vor să schimbe lumea, acum, nu după ce se vor întoarce dintr-o călătorie pe Sirius sau pe Orion. În cele mai bune opere ale cinematografilor contemporane palpită tocmai o asemenea voință.

H. DONA

**Privind înapoi cu luciditate
sau analizînd cauzele
a două războaie mondiale:
(Insula egretelor
argintii)**



impactul filmului fantastic
cu prezentul

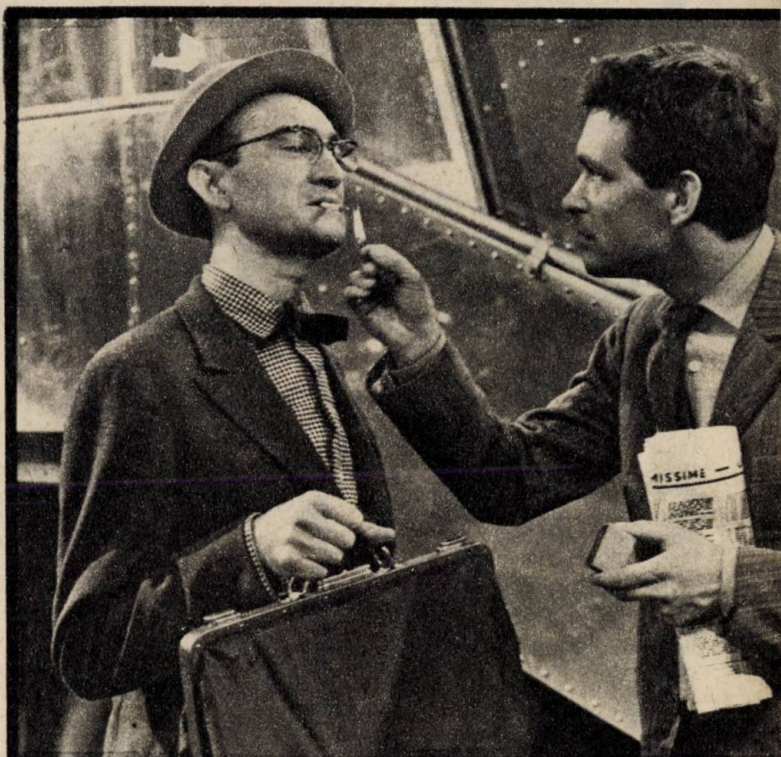
amintiri
din
viitor

Gopo, Păcală în lună și frumoasa fără corp

**Există la noi
surse capabile
să alimenteze
filme puternice,
originale,
care vor putea
să arate,
într-un viitor
deloc fantastic,
«spiritul românesc
lumii întregi»,
așa cum visa
Liviu Rebreanu**

Cinema

Negăsindu-i un nume aparte, cine-istoricii i-au spus, prin extensie de la literatură, film fantastico-științific. Sau anticipație fantastico-științifică. Sau mai laconic «Si-fi». Că domnul Méliès făcea si-fi fără să o știe, luând ca pretext noua invenție pentru a-și traduce lecturile din Jules Verne; că Feuillade, cu seriile sale justițiare, lua ca pretext fantasticul pentru a se război cu inechitățile sociale curente; că Fritz Lang prevedea spaimele Germaniei pe cale de fascizare în parabole cu tilc politic, folosind ca trambulină subconștientul sau alte descoperiri ale psihanalizei la modă — un fapt e mai evident decât toată estetica genului: și anume, impactul filmului fantastic cu prezentul. Fantasticul mai mult sau mai puțin științific devine calul troian prin care autorul își introduce în cetate pateticul său discurs asupra momentului contemporan. Într-o



**Fantastică era doar bomba. Servieta et. comp
erau de fapt realiste...**
(Iurie Darie și Tudorel Popa în *S-a furat o bombă*)

formă mai grav-meditativă, cum face Tarkovski în *Solaris* sau Kubrick în *Odiseea spațială 2001* ori, dimpotrivă, în divertismente ce forțează, cu grație și fantezie, porțile viitorului. Dar cele mai răspândite sînt filmele terifiante în care viitorul e privit prin prisma psihozelor și obsesiilor societății de consum transpuse într-un viitor mai mult decât întunecat, ori filmele polițiste ce își transmută în cosmos gadgeturile spectaculoase cu lasere și raze ale morții într-un

dezlănțuit război interplanetar. Nicăieri ca în această țară a tuturor și a nimănui — pentru că filmul fantastico-științific nu-și are domeniul propriu, el recurge cum am văzut la mai toate formulele cinematografice în căutarea «lînei de aur», respectiv a ideii unui mîine ameliorat prin descoperirile umane, ori, dimpotrivă, împingînd la limită relele actuale; deci, poate nicăieri ca în acest gen nu răsună mai răspicat și cu glasuri mai spe-



«E pur si muove» devenit șlagăr al universului
(Radu Beligan în *Pași spre lună*)

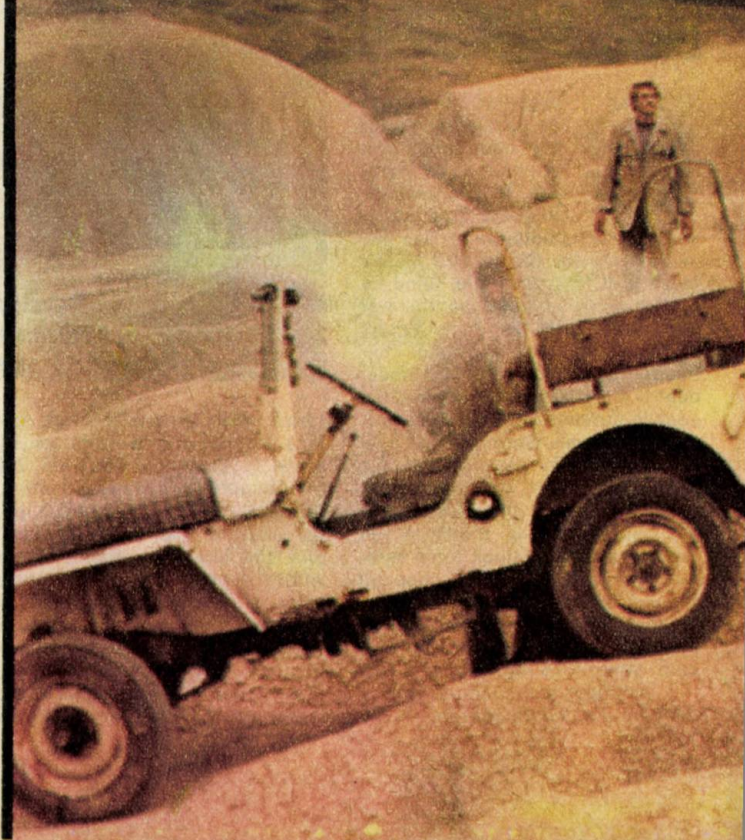
anume **Visul lui Tănase**. Inocență farsă a iluziilor unui artist pirlit care se și vede cu contracte internaționale, iluzii dejucate cu hazul lui autozeflemitor și autohton de inegalabilul nostru Tănase. Milionar de-o zi (cum se imagina Jean Georgescu în comedia cu același nume), sau milionar de-o noapte... de pomină (regizat de Ion Șa-highian). Sigur că în toate aceste cazuri, condiția fantastică era la fel de precară ca și realitatea din care evadau eroii noștri. Inspirația cinematografică funcționa mai mult în direcția gagului de situație ori ca în alt vis mușatescian: **Visul unei nopți de iarnă** spre idealul romantic al unei midinete visînd să se căsătorească cu un scriitor la modă, mentalitate specifică mediului descris cu un realism exemplar chiar pentru zilele noastre. Relație de mare importanță pentru concepția filmului — hai să-l numesc pretențios — oniric, care nu se mulțumea doar cu castele în Spania, ci își imagina idealuri mai comestibile, cu dejunuri copioase ca în cazul șomerilor flămânzi din

cifice, afirmări ale personalității artistului ori școlii pe care o reprezintă, obsesiile societății curente. Nu voi mai aminti aici titlurile consacrate pe această temă, pornind cu **Aelita** lui Protazonov și sfîrșind cu recentul **Războiul stelelor**, impresionant superspectacol realizat cu o tehnică desăvîrșită dar și cu o ingenuitate filozofică așîderea, ci voi descinde rapid pe Terra noastră cinematografică, la Bufta. Consider că putem găsi aici, concretizată în titluri mai vechi ori mai noi, o utilă experiență în materie și, mai ales, o concludentă argumentare a ideii de specific spiritual și cinematografic oglindit prin intermediul acestui gen așa-zis evazionist. De fapt, folosit și de pionierii filmului românesc ca și de regizorii noștri moderni, ca rampă de lansare a obsesiilor timpului.

Milionar de-o zi sau visul compensator

Tema predilectă: evadarea din realitatea mizeră a deceniilor 2 și 3, cea a crizelor economice și șomajului, prin intermediul visului — un vis mai exotic cu plante și fete superbe ca în **Lache în harem** (divertisment amuzant cu cîteva trimiteri parodice la moda orientală a vremii, unde un student sărac se visează înconjurat de cadi-ne) sau un vis mai european și

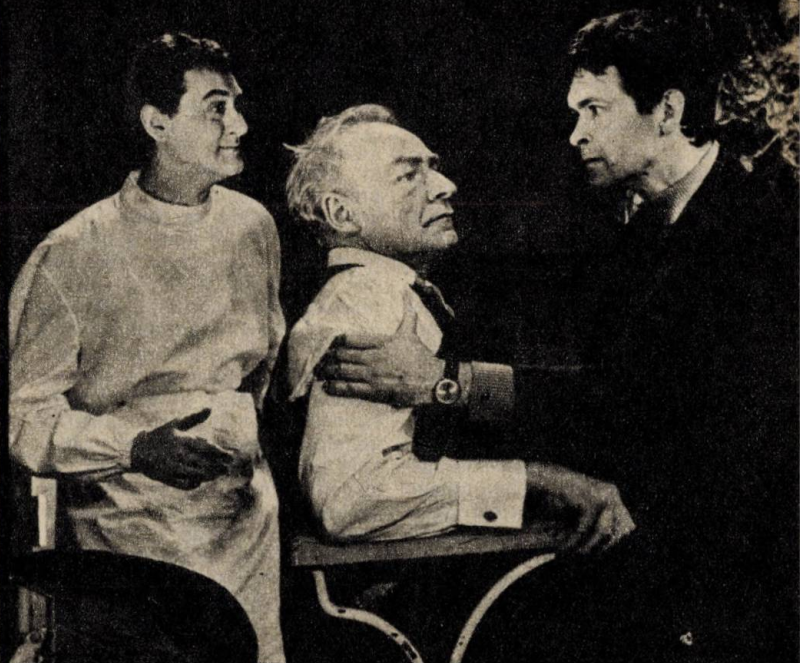
Selena la noi acasă, la Berca (Gheorghe Motoi în *Hyperion*)



humoresca muzicală cu Stroe și Vasilache: **Bing-bang** sau — la altă pretenție socială — chefuri cu lăutari și femei frumoase (**O noapte de pomină**). N-ar fi fost tocmai rău să ne păstrăm această **condiție realistă a fantasticului** și-n divertismente mai recente de genul **Elixirul tinereții**, unde întoarcerii în altă vîrstă biologică nu-i urmează și o condiție psihologică și socială corespunzătoare.

Aselenizare în stil românesc

Dacă cel dintîi voiaj cinematografic în Lună îl datorăm lui Méliès în 1902, la cîțiva ani (1920), un român se încumetă să aselenizeze, de data aceasta nu prin intermediul trucajelor naive, ci al unui domeniului supus inventivității nelimitate, și anume **desenul animat**. E vorba de Aurel Petrescu, caricaturist celebru al vremii, care sedus de posibilitățile animației realizează un amuzant **Păcală în Lună**. Pentru a-și plimba eroul pe Calea Lactee,



Pactul cu diavolul, într-o nouă versiune (Emil Botta, Iurie Darie, Jorj Voicu în *Faust XX*)

el desenează zeppeline extravagante, nave interplanetare ca niște uriașe tramvaie aeriene, și combinații anatomice și mai năstrușnice: cîini cu capete de rață, ori elefanți cu creste de cocoși. Interesant e că în acest univers mai mult fantastic decît științific (așa cum reiese el din desenele rămase într-un album pentru că filmul n-a rezistat vremii), primul nostru animator, Aurel Petrescu, a introdus eroul epopeii comice naționale, Păcală, din care intenționa să facă un personaj de serial comic-cosmic. Idee pe care o va realiza peste cîteva decenii cu strălucirea talentului său Ion Popescu Gopo preluînd — nu știu dacă ceva din intențiile înaintașului său — dar sigur filonul original al umorului autohton. Acea familiaritate șugubeață, cu tainele universului descifrate metodic, mucalit, gospodărește, cu un umor tandru poetic ce traversează și descrierea din «Călin, file de poveste» și «Rapsozii de toamnă» sau poemul lui Sorescu.

Roata și arta

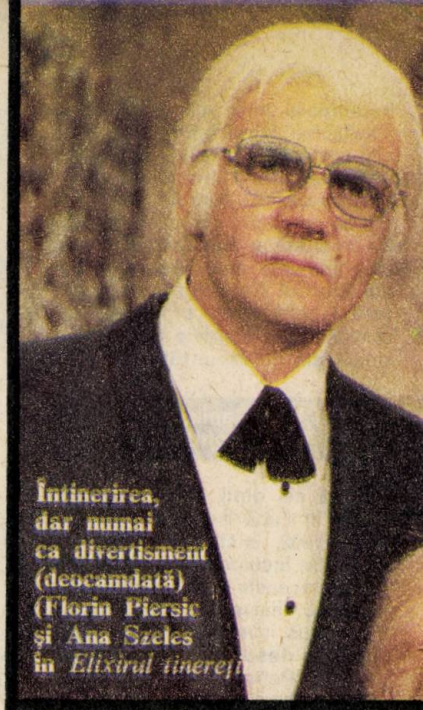
Nu e momentul unei analize a generoasei surse de inspirație populară care e acest animism tandru-comic-cosmic — particularitate a spiritului românesc. Avansează aici numai ideea pe care o voi argumenta cîndva, sper și cu noi

exemple, și anume că în acest loc, dacă torăm mai cu grijă putem descoperi un minereu prețios pentru comedia autohtonă. Fantastică ori realistă. Ca dovadă că Gopo, fructificînd această trăsătură specifică a umorului național, a reușit să creeze epopeea animată care a atras atenția lumii întregi. Ne-a făcut să pîtrundem în competiția cinematografică mondială așa cum n-au reușit să o facă decît arar alte genuri ce ignorau geniul autohton. Inventivitatea, verva, fantezia, felul mucalit în care omulețul nostru mai mult ludens decît sapiens descoperă universul, inventînd roata, mă rog descoperirile capitale pînă la racheta cosmică (y compris) au adus nu numai în lumea animației, dar și în aceea a filmului fantastic cu actori, o notă specifică, originală. Demonstrația că, iată și în glumă, poți trata problemele cele mai elevate ori cele mai derizorii ale universului. Metafizica ori fizica curentă. Lumina, ca și contoarul. Ulterioarele filme cu actori ale lui Gopo prelungesc această joacă de-a universul terestru și extraterestru, reducerea lor la scară umană, optica amuzantă asupra trecutului, prezentului și viitorului. Viitorul unu și viitorul doi, imperativul ori condiționalul, adică timpul la care «scolarul» cosmic conjugă verbul a fi al omenirii. Mai ales astăzi, în psihoza pro-
→

cată de filmele înfricoșătoarelor anticipații, un asemenea spectacol destins, amuzant și totuși filozofic e de natură să reconforteze multe spirite.

Modul nonșalant, spiritual și totuși responsabil cu care cineastul român lansează teme grave ale momentului — în **Pași spre Lună**, 1961, războiul rece, cursa înarmărilor — se concretizează în prima fantezie cu actori semnată de Gopo. Film de acțiune, de suspens, alter-nînd cu nerv numere de musical și scene de urmărire într-o tonalitate burlesc-parodică, «bomba» lui Gopo a avut asupra carierei sale un efect în lanț. A declanșat ambi-țiile creatorului spre lung metrajul artistic cu rezultate nu întotdeauna la înălțimea ambițiilor dar întotdeauna cu o notă originală ce avea să facă din Gopo, nu zic «copilul teribil» al cinematografului românesc cum îl numesc confrății de breaslă, dar unul din cei mai auten-

tici copii ai spiritualității noastre exprimată prin film. Cu mijloace specifice filmului și folosind celelalte arte, doar ca rampe de lansare pentru ideea din capul locului **cinematografică**, lată, concret, o asemenea idee specifică artei a 7-a într-o secvență memorabilă din **Pași spre Lună**. În jurul rugului de care e legat Galileo, dăntuiesc frenetic glugile întunecate ale inchiiziției, flăcările cuprind trupul savantului, dar crezul lui se înalță deasupra vremii, în replica celebră «e pur si muove» devenită șlagăr al universului. Nu cunosc multe filme de fantastică anticipație sau de fantezie-retro, care să exprime mai ingenios, mai laconic și mai propriu cinematografului ideea puterii idealului uman de a-și depăși condiția efemeră. Puterea imaginii artistice de a sublima ideea. Noi ne-am cam învățat cu «genialitățile» lui Gopo și le cam minimalizăm în ultima



**Întinerirea,
dar numai
ca divertisment
(deocamdată)
(Florin Piersic
și Ana Szeles
în Elixirul tinereții)**

**Niciodată dorul
de pămînt
n-a fost
mai chinuitor
decît în nava
selenară**

**(George Mihăiță
în Comedia fantastică)**



vreme. Uneori ne ajută autorul însuși care nu găsește mereu puterea de a nu se repeta, de a iscodi tot alte resurse ale fanteziei. Dar în penuria de imaginație, de idei și umor ce ne înconjoară (nu numai în producția autohtonă, dar și la scară mapamondică), printre atâtea greoaie zboruri cosmice super-tehnic-color, dar cu o încărcătură filozofică firavă tatonînd viitorul, trebuie să recunoaștem că **Faust XX** sau **Comedia fantastică** aduc cu ele o materie primă originală pentru care putem fi invidiați. În ciuda acțiunii mai greoaie decît în filmele anterioare (Gopo își cam pierde suflul epic, pe parcursul carierei devenind mai liric-meditativ), în ciuda unor numere de muzical exterioare intențiilor, **Faust XX** avansa o «ipoteză» biologică pe cît de extravagantă pe atît de interesantă. Și anume faptul că la un moment dat, posibilitatea ștergerii memoriei pe cale mecanică nu ar deservă omul de o biografie coplesitoare, întinerindu-l automat, dimpotrivă l-ar face să-și piardă termenii de referință ai experiențelor anterioare și, prin aceasta, posibilitatea de comparație, reperele axiologice. Tinerețea nu mai apare prin ea însăși, cum ne asigurau legendele — condiția sine qua non a fericirii. Idee originală, polemizînd cu mitul faustic, reluată fără puterea meditativă a filmului lui Gopo de către vovedilul lui Gheorghe Naghi, **Elixirul tinereții**, idee pe care am întîlnit-o, într-un fel, și la o farsă foarte greoaie de tip Fati și Zigoto, un film ceh



antologică și anume, aceea în care zburătorul (George Mihăiță) ia pentru prima oară contact cu pământul și marea, tot am putea considera **Comedia fantastică** demnă de palmaresul unui regizor ca Gopo. Nu știu: cît răsunet a avut filmul peste hotare, dar cred că el n-a fost destul de apreciat la noi mai mult dintr-o prejudecată decît dintr-o realitate; o prejudecată legată de așa-zisa diminuare a energiei inventive a regizorului. Dacă e, într-adevăr, o diminuare, aceea se manifestă în raport cu risipa lui de fantezie de la început, și nu comparată cu penuria din jur. Fără a considera **Comedia** un film mare, continui să cred că Gopo rămîne unul din cele mai efervescente spirite ale cinematografului nostru, care nu și-a pierdut calitatea cea mai de preț: curiozitatea, ambiția de a fi la curent cu tot ce se întîmplă pe Terra și extra, și a

modern, în care tărîmul fantastic și cel cotidian se întrepătrund cu rafinată poezie, în joc savant de planuri și misterioase transferuri ce convertesc epicul în poetic, ca în proza lui Mircea Eliade sau în poezia mai modernă a lui Ion Alexandru. Imaginile «captate» de eroină, din alt timp ori de pe altă planetă, devin de o concretețe tulburătoare, în vreme ce interiorul casnic, gesturile cotidiene capătă o solemnitate stranie, o aură neliștitoare. Miraj datorat de bună seamă iluminării cadrului, filmării cu anumite filtre, din unghiuri căutate, dar e vorba și de o rafinată contribuție a muzicii, a montajului, a interpretării, ce ridicau filmul **Hyperion** la un nivel cinematografic internațional. Alăturîndu-l filmului modern de factură oniric-psihologică, ce îmbină realul și fantasticul într-o savantă armonie de timp și spațiu, ca în operele lui

în care întinerirea se produce pe calea unui tratament geriatric asociat cu îngurgitarea unei cantități de spanac demnă de reclama pentru Popeye. Escrocherii cu efecte comic-dezastruoase ce compromiteau orice intenție filozofică. Cea mai senzațională descoperire a științei contemporane: crearea vieții pe cale artificială, nu putea să lase indiferent pe curiosul, mereu iscoditorul nostru regizor. Așa a apărut **Comedia fantastică**. În general filmele lui Gopo, admirate de unii, contestate de alții, au reușit să ne propulzeze în circuitul problematic universal lansînd, în formule spirituale, întrebări de interes uman ce depășesc mult simpla dilemă locală: a fi omologat sau nu cutare sau cutare procedeu tehnologic, adică acele conflicte ale unor filme românești de actualitate care s-au înfundat ades într-un realism mărunț, fără suflu, fără perspectivă. Dacă Gopo și-ar fi asociat și un scenarist constructor pe măsura ideii **Comediei fantastice**, valoarea epică a filmului ar fi cîștigat, subiectul s-ar fi despovărat de o serie de divagații și ar fi putut adînci mai bine senzația aceea tulburătoare a singurătății cosmice, nostalgia după viața terestră, paradis pierdut al unor simțăminte pe care le intuiește copilul creat pe cale artificială și crescut de o mamă-robot. Dacă n-am păstra din amestecul eterogen, destul de inegal ca valoare, cu multele lui digresiuni de un comic mult prea terestru-estradistic, decît o scenă



traduce, în termeni specifici, marile frămîntări ale epocii.

Porni luceafărul...

Aproape de sursa de inspirație a basmului «Miron și frumoasa fără corp», preluînd motivul Luceafărului eminescian: incompatibilitatea idealului cu realitatea derizorie și polemizînd în substanță cu el, Mihnea Gheorghiu și Mircea Veroiu realizează un **Hyperion**

Bergman, Hitchcock, Alain Resnais sau Vera Chitilova. Un teritoriu în care ne putem simți din nou la noi acasă; tîînd seamă de proza de o anumită factură fantastică, de la Mircea Eliade la Sorin Titel. Surse capabile să alimenteze filme puternice, originale, care vor putea să arate într-un viitor—deloc fantastic—așa cum visa Rebreanu «spiritul românesc lumii întregi».

Alice MĂNOIU

posibil și imposibil în viitor

amintiri
din
viitor

Omul sau robotul mileniului trei?

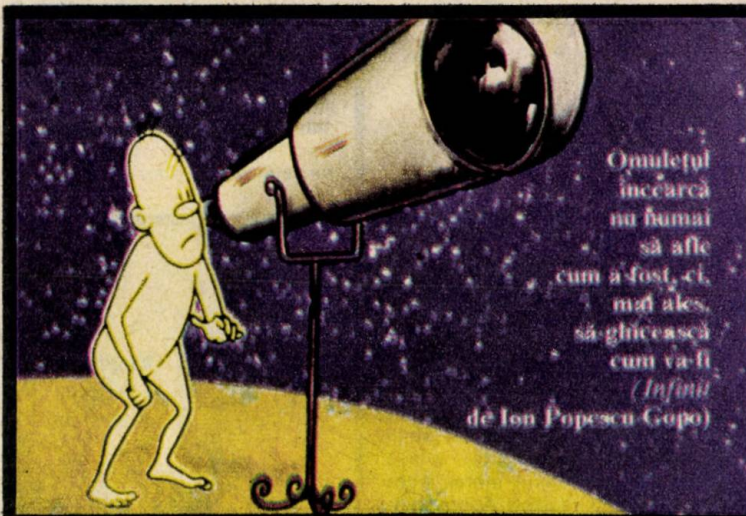


Imaginația omului este întotdeauna îndemnată să-și închipuie nu numai cum a fost, ci mai ales să încerce a ghici cum

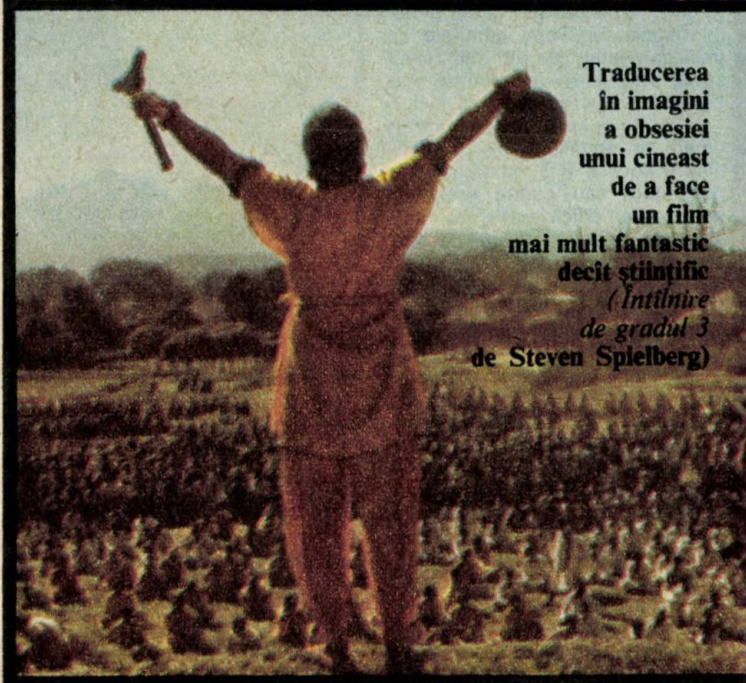
va fi, dar pentru că și cel mai extraordinar și mai fantastic viitor nu poate să fie cu totul altfel decât prezentul, fantezia sa este inevitabil limitată. Dacă prin artă ne-ar fi înfățișată o lume în care nimic nu mai seamănă cu absolut nimic din ce cunoaștem, dacă imaginile pe care le-am vedea nu ne-ar putea trezi nici o asociație mintală cu ceea ce știm, cunoaștem, înțelegem, dacă orice proiecție posibilă a minții umane ar dispărea, cred că am rămâne perplecși sau am considera că nici nu avem de-a face cu ceva semnificativ pentru noi, ci cu un simplu obiect, la fel de mut ca o piatră.

Să admitem dreptul nelimitat la fantezie, să acceptăm că filmul ne poate trimite chiar și într-un viitor care ni se pare imposibil și totuși, acceptându-l în joacă, vom recunoaște în el cîte ceva din ceea ce gîndim, simțim, vedem, dorim visăm sau, dimpotrivă, respingem, ne produce teamă, ne înfricoșează. Arta, mai mult ca orice altă manifestare umană, are acest drept la ceea ce ni se pare imposibil, incredibil, nemaivăzut, nemaîntîlnit, nemaîntîmpnat, cu condiția ca viitorul pe care ni-l propune să fie inteligibil și imaginabil, ca să nu putem refuza pînă la urmă să privim chipul acestei lumi imaginare, chiar dacă nu ne place.

Prin firea sa, omul este încrezător, optimist, speră în ceva mai bun, chiar și atunci cînd avaturile istoriei, necazurile vieții, absurditatea celor ce i se întîmplă, pe care le vede sau aude l-au făcut sceptic sau chiar cinic, gata să accepte posibilitatea a tot ce e mai rău. Adevărul este că scepticismul e o armă de apărare, un mod de a re-



Omulul
încercă
nu numai
să afle
cum a fost, ci,
mai ales,
să ghicească
cum va fi
(*Infinit*
de Ion Popescu-Gopo)



Traducerea
în imagini
a obsesiei
unui cineast
de a face
un film
mai mult fantastic
decît științific
(*Întîlnire
de gradul 3*
de Steven Spielberg)

Roboții pot deveni actori teleghidati de un regizor-robot ce acționează pe baza unui program dat de om?

care moartea să fie eliminată, în care să poți trăi mai multe vieți sub diverse înfățișări, în care combinațiile om-pește, cîrță-pasăre, lup-brad, minereu-ființă să fie «normale» și așa mai departe. Cel puțin trei sferturi din aceste fantastice și imposibile închipuiri despre viitor își au, dacă ne gândim puțin, un simbul de realitate și au fost reprezentate imaginar în film, iar dacă astăzi ne sînt încă imposibile, nimic nu ne poate garanta că ele nu vor deveni odată adevărate. În filme de impresionantă forță emoțională ni s-a oferit deja imaginea fantastică a unei lumi pe care omul

O datorie pe care o simt
unii cineasți față de contemporanii lor:
de a face filme-avertisment

(Planeta maimuțelor de Fr. Schaffner)



fuza, iar cinismul cel mai odios nu poate alunga raza de lumină, licărirea speranței, chiar atunci cînd pare a nu mai avea de unde să răsară. Imaginea viitorului nu poate fi, deci, total întunecată, pentru că atunci intrăm într-o beznă de nepătruns, și nici peste măsură de luminoasă, pentru că atunci am orbi. Vom accepta, ca atare, doar acele lumi care pot fi întrezărite, acel viitor care măcar virtual este posibil, adică accesibil minții noastre.

O infinitate de «viitori posibili»?

Pentru că ne aflăm însă într-un univers imaginar și nu într-unul real, libertatea noastră de mișcare este extrem de mare: în film, viitorul poate fi adus în prezent sau chiar proiectat în trecut, trecutul poate fi reînviat, mersul normal al evoluției speciei umane sau chiar al societății poate fi ori răsturnat, ori combinat în mod fantastic cu cel al naturii. În imagine, spre deosebire

de realitate, există un număr aproape nelimitat de «viitori posibili»; lumea viitorului poate să semene cu ceea ce ne închipuim despre cea primitivă sau, dimpotrivă, poate fi supertehnicizată, astfel încît roboții, mașinile teleghidate, autoprogramate, computerizate să ia locul omului, transformîndu-l într-un stăpîn sau un sclav al acestora. Obiectele, aparatele, plantele pot să înceapă să gîndească, visurile oamenilor se pot întrupa, amintirile se pot reîtra, ființele se pot realiza în laborator după planuri dinainte stabilite, sau pot fi schimbate după plac. De ce n-ar fi posibilă, în film, o lume în care să se poată citi curent gîndurile altora în care oamenii să comunice fără să scrie, fără să vorbească, fără să se vadă, în care animalele să execute în mod firesc ceea ce credem că li este hărăzit doar omului, în care înmulțirea speciei să fie dirijată, în care natura să fie înlocuită cu un cadru total artificial, în care mersul planetelor să poată fi reglat precum acele unui ceasornic, în

a distrus-o singur (**Ultimul tărîm**), în care maimuțele i-au luat locul (**Planeta maimuțelor**), în care există planete gînditoare și cu forța de a întrupa visurile în himere de o clipă (**Solaris**), în care roboții sînt în stare să aibă sentimente și gînduri ș.a., ele voindu-se nu doar un joc steril al imaginației, ci un avertisment profund actual, pentru că omul să nu scape din mină posibilitatea de a-și făuri propriul destin, pentru că el să nu se autodistrugă nemaiputînd stăpîni armele pe care le-a creat, pentru că el să nu ajungă, precum ucenicul vrăjitor, să fie dominat de forțele pe care le-a dezlănțuit.

A sonda în orizonturile care abia se întrezăresc ale viitorului, a încerca să ghicim cum va arăta lumea, oamenii și, odată cu ei, arta, este o operație dintre cele mai temerare. Deși de sfîrșitul mileniului ne despart doar 22 de ani, ritmul extrem de accelerat al evoluției sociale, mutațiile care uneori co-



Imaginea fantastică a unei lumi pe care omul și-a distrus-o singur (Ultimul țărm de Stanley Kramer, cu Ava Gardner, Gregory Peck și Fred Astaire)

virșesc conștiințele, parametri neașteptați pe care-i va introduce economia, politica, știința, tehnica și sensibilitatea fiilor și nepoților noștri îndeamnă la prudență pe doritorii de «bilete de papagal».

Viitorul se naște în prezent

Pe de altă parte, viitorul se naște întotdeauna în prezent, mugurii lui pot fi descoperiți la o cercetare atentă încă de pe acum, iar schimbările cele mai rapide și radicale nu înlocuiesc niciodată totul, ci păstrează o anumită permanență și continuitate. Firește, modele vin și se duc, succesul este limitat istoricește, formulele expresive variază enorm, nu numai în timp, dar și în spații socio-culturale sau geografice.

În primul rând, credem că este un «fetiș» psihologic a considera că o cifră rotundă precum anul 2000 și începerea unui alt mileniu presupune, în mod obligatoriu, cu totul altceva, o răsturnare și inversare a ierarhiei valorilor sau o scufundare neașteptată a lor în neant, pentru a face loc pentru ceva «nema-înțeles și nemaivăzut».

Dar de ce n-am lăsa însă fantazia să zburde depășind, măcar în joacă, viitorii posibili și propunând alternative fantastice? Cele mai

multe surprize cred că ni le rezervă nu atât **ce** anume vom vedea, ci mai ales **cum**, și aici tehnica probabil ne va pune la dispoziție mijloace pe care încă nu le bănuim. Filmul stereofonic, cel circular, sînt de-acum realități de care au parte milioane de spectatori.

Se vor crea poate posibilități să aducem vedetele la noi acasă, să intervenim în derularea filmului modificîndu-l, să creăm noi înșine, în proporții de masă, filme despre viața pe care o ducem sau pe care o dorim, să transpunem imaginile noastre mintale direct pe peliculă, să devenim, fiecare dintre noi, propria noastră casă de filme, să vedem cînd vrem filme create de ființe de pe alte planete (dacă există), să avem posibilitatea să ne depănăm amintirile prin imagine.

Pe cît par de necrezut asemenea visuri, sîm nu uităm că dacă ordinatorul poate să înscrie rezultatele complicatelor sale calcule pe banda finală, creierul este, la rîndul lui, un ordinator care ar putea născoci procedee similare pentru propriile sale operații. Să nu ne grăbim să considerăm fanteziste asemenea perspective chiar dacă ele nu sînt încă posibile acum, întrucît evoluția inventivității omenеști ne-a dovedit că nimic nu e imposibil. De ce roboții, de pildă, n-ar putea deveni actori teleghidați de un regizor, la

Omul în lupta sa pentru a nu ajunge, precum ucenicul vrăjitor, să fie dominat de forțele pe care le-a dezlănțuit (Eolomea)



«Finalul de secol pe care-l trăim are foarte multe lucruri și evenimente incredibile, pe care artiștii, folosind vraja lor proprie numită ficțiune, au a le face credibile și verosimile, pentru ca opera lor să fie și să rămână cît de cît viabilă».

(Ștefan Bănulescu)

rîndul său robot, ce acționează pe baza unui program dat de om? De ce n-am putea avea fiecare cîte un aparat de proiecție automatizat,

care să ne satisfacă imaginar toate dorințele?

Asemenea posibilități par incredibile și poate unele nu vor deveni

niciodată realitate, ci vor rămîne un vis, rod al unei imaginații exagerate, dar nu putem accepta ca măcar în gînd să ne închipuim orice? Pînă atunci filmul va continua să ne hrănească cu pastile comode, despre o viață obișnuită și deloc surprinzătoare care, dacă nu ne va stîrni imaginația, în schimb va răspunde nevoilor, sentimentelor și rațiunii și ne va ajuta să vedem ceea ce cuvintele nu pot descrie, uleiul sau marmura nu pot pune în mișcare, sunetele nu ne pot ajuta să ne închipuim.

Ion PASCADI

Un basm
al înfruntării
maniheiste
între roboșii
cei răi și
oamenii cei buni
(Războiul stelelor
de George Lucas)





psihologia
spectatorului

Spaime și fiori din mucava

Cui i-e frică de
Boris Karloff?



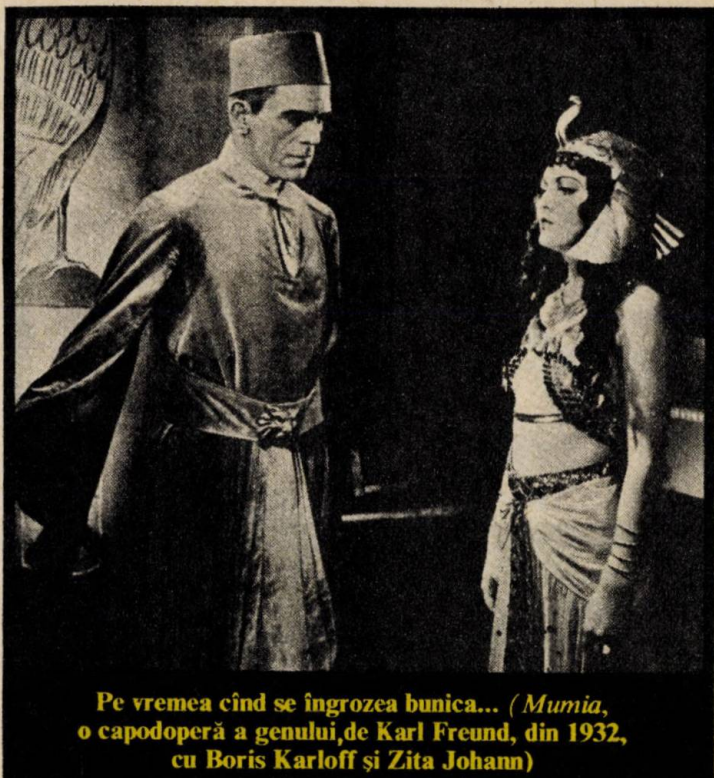
Și totuși, totuși curaj, frații mei
întru cinematograful!
Ceva îmi spune că viitorul rămîne al nostru,
al celor care ne păstrăm puterea de a zîmbi
în fața ultimului Frankenstein!



■ Se zice că au fost oameni care au leșinat, ba chiar au făcut infarct în sală, la **Fălci**. Se zice, și probabil că așa s-a și

întimplat, fiindcă, vorba aceea, dacă n-ar fi nu s-ar povesti. Sigur, ne putem întreba cu această ocazie, încă și încă o dată, câtă putere poate avea o operă de ficțiune asupra structurii psihice a celui cărui i se adresează, ne putem, așadar, întreba cât și în ce chip o operă de artă își poate teroriza consumatorul, cum și de unde vine această putere misterioasă și neliniștitoare, pentru că — să observăm — dacă un om doborât de alt om constituie o împrejurare ce nu poate mira pe nimeni, în schimb, un om doborât de un film este ceva mai puțin obișnuit. Și apoi — nu-i așa? — de pe urma unui pumn te poți, de bine, de rău, vindeca. Dar de pe urma unui film?

■ La început a fost trenul, obiect în același timp esențialmente util și esențialmente infernal. Probabil că această combinație aproape fără echivalent între caracterul util, de lucru necesar, dorit («Mam'mare de ce nu mai vine?... Eu vreau să viel») și caracterul periculos, fatal (Anna Karenina etc.) a făcut din tren nu doar o prezență cinematografică din cele mai expresive și funcționale, ci și primul sau, în orice caz, unul din primele mijloace de terorizare a spectatorului de film. Un tren filmat în așa fel încât să dea senzația că se repede spre spectator, gata să țîșnească de pe pînă în sală, peste primele rînduri, a tăiat odinioară răsufierea multora, o mai taie — ciudat lucru — și astăzi. Pentru o generație întreagă, dacă nu cumva și pentru următoarea, bau-bau-ul, frankenstein-ul, tălcile ei, suprema excitație, esențialul tipă de spaimă, fundamentala confuzie între ficțiune și realitate, trauma psihică de neevitat a fost acest tren, ce se iveau pe pînă din chiar primele minute de cinematograf (**Intrarea trenului în gară** de Lumière, în 1895). De unde se vede buna orientare a filmului, care, ca orice copil ce se respectă și urmează a citi mai târziu, la vîrsta potrivită, pe Freud și pe alți clasici stimabili ai genului, nu știe dar simte, intuiește ce va să zică, ce va să spună intrarea unui tren într-o gară și cită spaimă poate să zăcă în această împrejurare aparent banală. Teama care vine dinspre obiect, așadar, și în același timp consolarea iluzorie, primejdios de iluzorie că doar dinspre obiecte, nu și dinspre



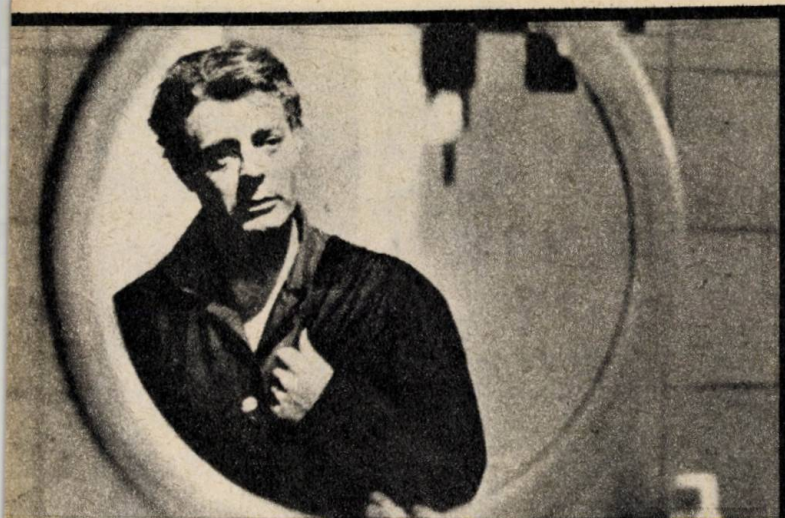
Pe vremea cînd se îngrozea bunica... (Mumia, o capodoperă a genului, de Karl Freund, din 1932, cu Boris Karloff și Zita Johann)

idei ne-ar putea veni, în cinematograf, motive de a tresări.

■ Sosi apoi vremea unui, să zicem, **Cabinetul doctorului Caligari** (1919), film-șoc, la care se poate zîmbi (ba chiar căsca) astăzi, dar de interesant efect în epocă. Operă profund neliniștitoare, atunci lucrînd asupra spectatorului cu mijloace complexe, încercînd a-i declanșa senzații de insecuritate, sugerîndu-i o dimensiune malfică, torturantă a ambianțelor cotidiane (străzi, camere, clădiri etc), punînd sub semnul întrebării elementara cînte a întretăierii dintre două străzi sau lumina unui felinar. Teama lui Caligari — ne dăm seama acum — este teama de muclea. Se adaugă impresiei de inconfort ce vine dinspre obiecte, aceea de inconfort venind dinspre psihologii. Spectatorul — vedem în **Caligari** — cată a fi zguduit nu doar prin dereglarea ambianțelor, ci și prin aceea a oamenilor. În fond, în **Cabinetul doctorului Caligari** importantă nu este atît alterarea ordinii materiale, cît faptul că doctorul e nebun. Ca să nu zic (vorba mare, protocronică în acest 1919 de copilărie al cinematografului) alienat.

■ Înainte de acest **Cabinet al doctorului Caligari** avurăm (ca

să vă înspăimînt și eu cu un timp verbal neacademic, însă profund oltenesc) un **Frankenstein** în 1910 și un alt doctor, anume **Dr. Jekyll** și **Mr. Hyde** în 1912. Frankenstein-i au fost și după aceea (în 1931, 1935, 1939, 1942, 1943, 1944, 1957, 1958, 1961, 1964, 1965, 1966, 1969, 1970, 1973, 1974 etc. — sper să vă placă scrupulozitatea acestei înșirui de ani); au fost, de asemenea, nenumărați Jekyll-i și Hyde-i, au mai fost Nosferati și Mumii, Godzile și Tarantule, Golemi și (se poate fără?) Dracula în multiple variante. De atunci și pînă în zilele noastre (cum se spune în studiile serioase) acești «monștri», acești King-Kong-i fără moarte, acești vampiri al căror nou Pygmalion și al căror maestru de bal este, unul între alții, Polanski, aceste plăsmuiri «de groază și fior» ale cinematografului, monstroase fizic și complexate (vezi bine) psihic, acești indivizi incerti biologic, adunînd în ei bestialitate și candoare, brutalități de mafioți și gingășii petrarchiste, aceste făpturi de care și-au îngăduit să-și bată joc pînă și Abbott și Costello (**Abbott, Costello și Frankenstein**, 1948) aceste mituri cinematografice au



Teama de dincolo de orice King-Kong, neliniștea care începe atunci când un om se privește în propriii ochi (Marcello Mastroianni în *8½* de Fellini)



Roman Polanski și Sharon Tate: realitatea, din păcate, nu a fost deloc departe de ficțiune... (aici, în *Balul vampirilor*)



Povești cu mașini care nu sînt pentru copii mici sau... fabule care sperie (Duel pe autostradă de Steven Spielberg cu Denis Weaver)

circulat fără încetare, nelîspămîntînd pe nimeni, dar dorite de foarte mulți. La Frankenstein s-a mers întotdeauna cu plăcere, un **Dr. Jekyll și Mr. Hyde** a fost mereu așteptat în orice vreme, ca un Stan și Bran. Seria aceasta de nelegiuți care nu zguduie în fond pe nimeni (doar Mabuse mai pune pe gînduri din cînd în cînd), născut repede și — cum am văzut — fără moarte, serialul acesta e de natură a da o idee foarte exactă despre acea parte spăimoasă, spaimiferă, spaimifistă (nici eu nu știu cum să-i mai spun) a cinematografului, a celui cinematograf care a vrut mereu cu încăpăținare să taie răsufarea omului din stal și să-i smulgă un urlet de teamă prin asemenea povești cu aură de basm terifiant, prin mijloace exterioare de o dulce naivitate în definitiv, prin atacarea cordului și nu a minții. Un pariu — zic eu — ratat, fiindcă nici un suflet nu s-a pierdut cu firea (nici măcar în epocă) în fața cohorții de Frankensteinii. Curios însă, straniu chiar, mi se pare faptul că prelungirea contemporană a acestei ramuri vinjoase (oricum am lua-o) a filmului care vrea să te înspăimînte, să dea cu tine de toți pereții, să te întoarcă pe dos cu o machetă de carton, nu cu altceva, prelungirea aceasta care azi se cheamă filmul-catastrofă, se cheamă **Tur-nul infernal** sau **Fălci** sau și așa mai departe, obține (nu pe toată linia, dar obține) cîștig de cauză. La **Nosferatu** nu a leșinat nimeni, dar la **Fălci** — cum spuneam — au fost scoși oameni cu targa. Refeta e, în linii mari, aceeași, basmul are aceeași putere de adormit copii, copilăria însăși nu s-a schimbat, la urma urmelor, cu nimic (ce mi-e Godzilla de «antan» care distruge un oraș, ce mi-e monstrul de azi care terorizează o preacinstită urbe) — și totuși oameni în deplinătatea facultăților, persoane care au trecut printr-un Jekyll și care știu ce este un Hyde, se îngrozesc și clachează azi în fața unui rechin sau a unui incendiu pîlîind pe pînză ecranului, în fața atîtor terori de butaforie (să nu mai vorbim de butaforia ideilor), în fața atîtor lovituri care nu vor altceva decît să facă stomacul să intre în spasm, în fața atîtor fantezii care, în principiu, nu ar mai putea fi prizate. Și totuși sînt. Înseamnă, oricît de naivă ar suna concluzia, că s-a schimbat ceva. Mucavaua rămî-nînd aceeași (fie ca cea de odinioară, din care era confectionată mumia, fie cea cu care ne mîndrim a fi contemporani, adică mucavaua, mă rog, plasticul din care

clămpăne rechinul sau din care mișcă viermii tentaculari sau albi-nele asasine), stilul de a face «bau-bau», doar-doar să sperii pe cineva, a început să prindă. Genul acesta de cinematografa început, în sfârșit, să sperie. Să fie oare spectatorul de azi — și, mai ales, de aiurea — mai slab de înger decât cel de ieri? Că trenul lui Lumière, sau al altora, era o duioasă, naivă, puerilă spaimă de început de secol, de început de cinematografa, e limpede. Că Frankenstein-ii ulteriori au fost o spaimă imposibil de luat în serios e de înțeles. Că noile variante de trenuri și Frankensteinii încep însă, în ciuda neștirbitei naivități a demersurilor artistice care le animă, să-și atingă scopul de a înfricoșa, dacă nu pe toți, măcar pe unii, acum, la sfârșitul unui secol zguduit totuși de spaima și de frici — cum să spun? — mai consistente și, oricum, mai reale decât spaima de celuloid, că aceste «fălci» la care ar trebui să se ridă în hohote sfârșesc prin a isteriza indivizii pașnici, ce au dat un ban și s-au așezat în întunericul sălii de cinema, e o împrejurare de luat în seamă. Avem aici, dincolo de orice alte schimbări, o mutație analizabilă (lucrul a și fost făcut) cu instrumentele sociologiei artei. De ce oare ceea ce nu putea fi luat (și, în genere, nu a fost luat) în serios, are astăzi impact? De ce basmele au ajuns să înspăimînte de-a binelea? Nu cumva avem de-a face cu un semn bizar? Semnul că tot ceea ce și-a dorit mereu atât de mult cinematograful, tot ce și-a dorit cu (la urma-urmelor) atita inconștiență, s-a împlinit în sfârșit: el seamănă pînă la confuzie, ca orice bun copil al secolului, cu realitatea, cu nevrozele, cu sindromurile despre care putem afirma cu mîndrie că știm astăzi mai multe ca oricînd.

Și totuși, și totuși curaj frații mei întru cinematografa! Ceva îmi spune că viitorul rămîne al nostru, cei care ne păstrăm puterea de a zîmbi în fața ultimului King-Kong, dar avem slăbiciunea de a tresări înspăimîntați, ca în fața unei oglinzi, la un Bergman sau la un Antonioni, la un Wajda sau la un Tarkovski. Viitorul e al nostru cît timp mai știm să-i urlăm, înfricoșați și cu voluptate, unui Fellini: psiholog blestemat, dragul nostru, adevăratul nostru psiholog blestemat, sperietoarea noastră esențială!

Aurel BĂDESCU

**Panica de muceavă.
Dar numai
de muceavă?
(Turnul infernal)**



amintiri
din
viitor

ieri, azi, mâine

Un cinematograf numit dorință



Fragment din interviul luat de cronicarul Kenneth Tyran regizorului Orson Welles, la festivalul de la Cannes, ediția 1967, cu ocazia acordării unei distincții speciale «pentru contribuția sa la cinematografia mondială».

Întrebare: «Care credeți că va fi pasul următor în dezvoltarea cinematografului?»

Răspuns: «Îmi exprim pur și simplu speranța că se va dezvolta... Sper să se găsească vreun procedeu nou-nouț în domeniul creației cinematografice. Dar, înainte de a se întâmpla acest lucru, va trebui să se găsească vreun mod mai ieftin de a produce și prezenta filmele. Altfel marea revoluție nu va avea loc și cineastul nu va fi niciodată liber».



**Ierarhia
filmelor:
ierarhia
rețetelor**

Viitorul artei cinematografice depinde de economie sau, într-o sferă mai largă, de tehnică, producție, distribuție, rentabilitate. Paradoxul filmului pleacă de acolo de unde începe controversa artă și tehnică, artă și industrie, artă și comunicare de masă. Faptul că un cineast cu reputație o reafirmă, este un argument în plus. O declară un artist care n-a cunoscut mizeriile financiare și a avut la picioarele

sale toate marile studiouri ale Hollywoodului; o spune răspicat regizorul căruia vechii patroni, de talia unui Jack Warner, Sam Goldwyn sau Darryl Zanuck, îi erau prieteni și-i ofereau să facă film după film.

Scepticismul lui Orson Welles are baze temelnice. Creația filmică a stat și stă mereu la remorca intereselor financiare. Singurul criteriu de valoare este «valoarea» incasărilor. Ierarhia filmelor este ierarhia rețetelor. Lista filmelor de excepție publicată în 1977 de revista americană «Variety», așa-numita listă a celor «20 de campioni ai tuturor timpurilor» este, de fapt, o fișă de evidență contabilă.

<i>Titlul filmului</i>	<i>Anul</i>	<i>Regizorul</i>	<i>Distribuitorul</i>	<i>Rețeta in dolari</i>
Războiul stelelor	1977	George Lucas	20th Century Fox	127 000 000
Fălci	1975	S. Spielberg	Universal	121 356 000
Nașul	1972	F.F. Coppola	Paramount	86 112 947
Exorcistul	1973	W. Friedkin	Warner Bros	82 200 000
Cacialmaua	1973	G. Roy Hill	Universal	78 090 000
Pe aripile vântului	1939	Victor Fleming	M.G.M.	76 700 000
Zbor deasupra ciubului de cuci	1975	Milos Forman	United Artists	58 300 000
Rocky	1976	John Avildsen	United Artists	54 000 000
Love Story	1970	Arthur Hiller	Paramount	50 000 000
Turnul infernului	1975	J. Guillermin	20th Century Fox	50 000 000

Mă opresc la primele 10 filme; următoarele 10, printre care **Aeroportul** și **Mary Poppins** coboară la limita de 39 774 000 dolari. Mai jos de atât nu se poate. Lista nu mai continuă. Nu se poate, de ce?

Crește-scade, crește-stă-pe-loc

După o perioadă de relativă acalmie, pe care aş situa-o între anii 1960—1965, când filmul părea să

dobândească noi modalități de expresie și un anume avangardism de idei, — perioada noului val, perioada cinematografului subteran și a tinerilor independenți, perioada cinematografului creion și a contestatarilor pe 16 mm — lucrurile iau o întorsătură neașteptată și filmul revine la proporțiile hollywoodiene dinaintea celui de al doilea război mondial. Producătorul independent este înlocuit de marea finanță, bugetele modeste încropite, uneori, prin bunăvoință publică sînt sufocate de milioanele marilor bănci, distribuitorii particulari sînt literalmente lichidați de marile companii de distribuție. Filmele încep să coste sume astronomice, montarea unui spectacol echivalează cu construcția unui supersonic și, dintr-odată, creatorul redevine ce-a fost, dintotdeauna, prizonierul intereselor de monopol.

S-a întâmplat «acel ceva» provocat de concurență. Concurența cui? Evident, concurența Televiziunii cu Majusculă. Numărul de emisiuni TV crește, frecvența spectatorilor la film scade. Numărul stațiilor și serialelor TV crește, producția filmelor de cinema scade. Acest joc de-a «crește-scade» este stopat artificial cu mijloace extracinetografice prin superproducții, superbugete, superecrane și chiar dacă nu s-a ajuns la performanța «crește-crește», Hollywoodul are toate motivele să fie satisfăcut atîta vreme cît raportul televiziune-cinema s-a stabilizat la «crește-stă-pe-loc».

În fond, poate, era inevitabil. În Franța anului 1977, 175 milioane de spectatori merg la cinema, dar 4 miliarde vîd filme la televiziune. În Japonia se prezintă anual peste 2 000 filme la televiziune, iar cetățeanul american stă în fața aparatului, în medie, 6—7 ore pe zi. Omul de rînd, omul de pe stradă, manifestă ceea ce profesorul Ecan-de numește «oboseală informatică» și se refugiază acasă.

Grosul publicului cinelfil (49%) îl formează tineretul, căruia vitalitatea juvenilă îi dă un plus de mobilitate. Proprietarii de săli nu se sfîiesc să speculeze această calitate; ei fac propagandă și încurajează tinerii să vină la film și pentru simplul motiv că sala de cinema le dă posibilitatea să se întîlnească, să se cunoască, și — de ce nu? — cinematograful ar fi cea mai importantă instituție matrimonială.

**Cred în destinul filmului,
așa cum cred în soarta tînărului
din Padre Padrone, cu saltul lui
de la analfabetism la lingvistică**



**Paradoxul filmului pleacă de acolo de unde începe
controversa artă-tehnică (Război în spațiu)**

De la lumină la laser

În anii ce vor veni, se pare că filmul va fi dominat de inovația tehnică mai mult decât de cea artistică. Strategia marilor companii americane de producție și distribuție a formulat și o anume concepție cu pretenții de teorie estetică. Filmul este o artă prin excelență perceptivă, în principal vizuală și auditivă, care «mobilizează percepția după un număr de axe». De aceea, replica cinematografului față de televiziune este tocmai perfecționarea spectacolului de mari dimensiuni, care să apese pe toate registrele sensoriale ale spectatorului.

Viitorul aparține, deci, în această concepție, ecranelor mari cu efect de spațialitate. Până se vor fi pus la punct procedee noi, revoluționare, după modelul heliografiei, sînt exploatate cele cunoscute. De curînd, Renaldo Bassi a deschis cinematograful «Broadway» în care proiectează filmele după un sistem propriu, «Spaciovision». Ecranul de 400 mp. este confecționat pe o structură specială, încît imaginea filmelor obișnuite dă senzația de spațialitate.

Sunetul urmează aceeași cale. Stereofonia, ameliorată și speculată la maximum, tinde să creeze spectatorului aceeași senzație de spațialitate. Preluînd ambianța sonoră «de învălire» specifică Cine-

ramei, 20-th Century Fox a pus la punct și lansat pe piață, în 1977, un dispozitiv acustic conceput de Leonard Kroll pentru filmul **Damnation Alley**. Instalația «Sound 360» comportă patru surse de emisie sonoră plasate în diferite puncte ale sălii. Grație lui, efectul de tridimensionalitate sonoră este mult accentuat, spectatorul avînd senzația certă că participă cu toate fibrele nervoase la acțiunea filmului.

Studii și experimentări intense se fac și pentru utilizarea holografiei inventată de Dennis Gabor și distinsă cu premiul Nobel pentru fizică. Holografia — de la cuvintele grecești care înseamnă «întregul mesaj» — oferă șansa, cel puțin în principiu, de a înlocui «iluzia» celor trei dimensiuni din procedeele actuale cu percepția exact-spațială a realității. Esențialul acestei tehnici de înregistrare și redare constă în posibilitatea de a reține, pe un strat fotografic, lumina reflectată de un obiect iluminat sub forma unui fenomen de interferență, obținîndu-se așa-numita hologramă. Iluminarea obiectului trebuie asigurată cu lumină riguros paralelă (coerentă). În 1963, doi ingineri de la universitatea Michigan, Emmet Leith și Juris Upatnieks, astăzi celebri, au împins tehnica lui Gabor cu un pas mai departe, folosind laserul pentru iluminarea obiectului. Privind printr-o hologramă, iluminată tot în lumină coerentă, se obține reproducerea în spațiu a obiectului.

Experiențele holografice în cinematografie și televiziune par să decurgă promițător, mai ales că în

**Viitorul
va aparține
doar ecranelor mari,
cu efecte
de spațialitate?
(Orca de Michael Anderso
un fel de «Fălci»
în care
rechinul
a fost înlocuit
cu o balenă)**



ultimul timp s-a reușit realizarea de lasere cu impulsuri de mare putere, în măsură să ilumineze obiecte mai mari. Efectul de spațialitate este atât de extraordinar, încât dacă observatorul se deplasează, se modifică însăși perspectiva sub care este privit obiectul.

Platoul de consum și laboratorul la minut

Într-o perspectivă mai apropiată, cinematografia își va reconsidera actuala bază tehnică de studio. Primele semne se arată de pe acum. Filmele de mare spectacol, filmele de mari proporții, nu mai «încap» pe platourile tradiționale, chiar dacă unele ating suprafața apreciabilă de 2 000 m.p. Pentru filmul **Spionul care mă iubea** din seria James Bond, ediția 1977, cu Roger Moore, Barbara Bach și Curd Jurgens, producătorul Albert R. Broccoli a construit la studiourile Pinewood din Buckinghamshire (Anglia), un superplatou de dimensiuni impresionante, având suprafața de circa 5 000 m.p., cu un bazin în care intră 5 milioane litri de apă. De ce atîta apă? Filmul, o poveste cu spioni și nave submersibile, necesita construirea în «mărime naturală» a două submarine atomice. La studiourile Bavaria din München există un platou similar. Exagerările nu se opresc aici. În 1978, același producător intenționează să filmeze un alt James Bond la Paris, pe un platou

«Încă nu a fost inventat aparatul care să poată concura ochiul. Ar trebui folosită o peliculă care să fie de o mie de ori mai sensibilă decît cea de azi. Cred că în viitor, ecranul va fi o ramă încorporată în zid, o combinație de cinema și televiziune. Un adevărat tablou ce se mișcă în relief»

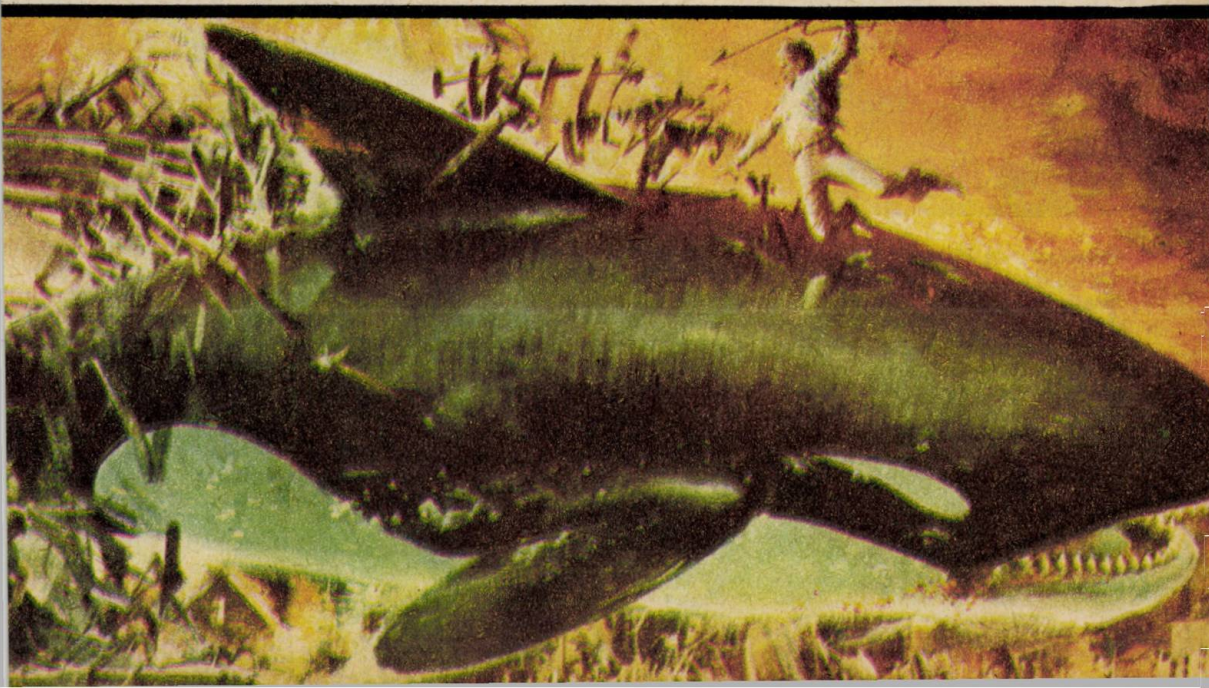
de 10 000 m.p. Este de la sine înțeles că noul tip de platou nu mai seamănă cu cel vechi; este de o construcție mai ușoară, un fel de hangar, care după cîteva ani își amortizează investiția și se abandonează sau își schimbă destinația în magazine de recuzită. Am ajuns să apucăm epoca platoului de consum.

Filmarea clasică pe peliculă fotosensibilă prelucrată în laborator va ceda locul unor tehnologii electronice. Exemplul îl dă tot televiziunea, unde înregistrarea magnetică în culori este mai sigură, mai rapidă și mai economicoasă.

De pe acum, cîteva studiouri americane înregistrează imaginea magnetic pe magnetoscoape proprii televiziunii și transpun ulterior, pe instalații de ultimă oră, imaginea pe peliculă fotosensibilă normală. Dacă veți vedea **Războiul stelelor** de George Lucas, film pe ecran panoramic și sunet stereofonic, să știți că unele din trucaje sînt electronice, înregistrate magnetic și

trecute apoi pe peliculă de cinema.

În fața acestui pericol, fabricile de material fotosensibil nu stau cu minile încrucișate. La lovitură se răspunde cu contralovitură. Și așa cum discul n-a dispărut în fața magnetofonului, se pare că nici pelicula fotografică nu va sucomba în disputa cu banda magnetică. Cu o precizare: ce-a fost nu va mai fi. În anul ce a trecut, firma «Polaroid» a pus la punct un nou procedeu, «Instant color movies» (Film în culori instantaneu), care a surprins și entuziasmat. La o conferință de presă din 26 aprilie 1977, la Needham, președintele companiei dr. Edwin H. Land a făcut o demonstrație ce a lăsat asistența perplexă. A luat un aparat de filmare Super 8 «Polarvision», l-a încărcat cu o casetă ce conținea un material special, a filmat pe cei prezenți la demonstrație, a scos caseta la lumină, a introdus-o într-un fel de televizor obișnuit, cu



Pentru *Spionul care mă iubea*
s-a construit un platou de
5 000 m.p., cu un bazin

în care intră 5 milioane litri
de apă. De ce? Ca să se miște
în voie două submarine atomice!



diagonala de 30 cm, a apăsât pe un buton și după 95 de secunde imaginea a apărut pe ecran în culori. Ce s-a întâmplat? Televizorul de care vă pomeneam este, în realitate, un laborator în miniatură, în care pelicula se dezvoltă semiumed, direct pozitiv, și un proiector convențional cu imagine proiectată prin transparență pe un ecran din sticlă. Totul s-a petrecut într-un minut și jumătate spre stupefacția celor de față care au înțeles că se aflau în

fața unei descoperiri de excepție. Ziarele de a doua zi au confirmat-o.

Sînt doar cîteva exemple din suita unor tehnici de avangardă cu implicații profunde. Spațiul și poate chiar cadrul, nu ne permit să discutăm despre: optica supraluminoasă, noi surse de lumină, scenografie electronică și multe, multe altele.

Și atunci «revoluția» la care visează Welles, revoluția creației cinematografice, nu va avea loc sub

presiunea tehnicilor de vîrf, a bugetelor record și a rețetelor multi-milionare? Personal, nu cred. Nu cred, pentru că sper în destinul filmului așa cum sper în soarta tinărului Gavino din filmul **Padre Padrone**, cu saltul lui de la anal-fabetism la lingvistică.

Tridimensional, spațial, **esențial**...feerie, galaxie, **idee**... laser, pulsație, **vocație**... sunet, ambianță, **speranță**...

Constantin PIVNICERU

western în anul 2078

amintiri
din
viitor

El Nucleado

film de ficțiune, în cinci acte,
produs de „Mapamond-films” și
„Universal Coop. and Brothers”

«Ne place să credem
că istoricii viitorului
vor înfățișa manifestă-
rile sociale maladive
ale timpului nostru ca
pe o boală de copilărie
a unei umanități cu pu-
ternice aspirații, mani-
festări provocate de
mersul prea rapid al
progresului civiliza-
ției».

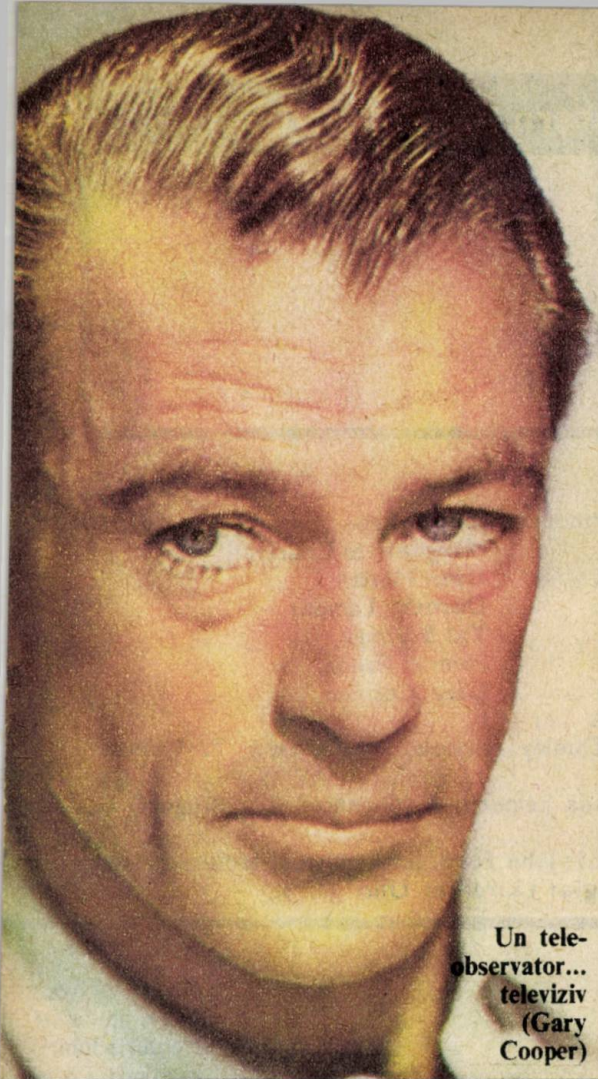
Albert Einstein

Distribuția:

Băiatul de Pretutindeni:	John Wayne
Fata de alături:	Margueritte Churchill
Bărbatul liric:	Dean Martin
Femeia albastră:	Dorothy Lamour
Comandorul:	Yul Brynner
Seriful ocazional:	Henry Fonda
Teleobservatorul:	Gary Cooper
Muzica:	Francis Lay
Coscenariști:	Dudley Nichols, N. Coward, T. Williams, Titus Popovici
Imaginea:	Claude Lelouch, B. Glennon, Ray Bingers, Ga- briele Figueroa
Regizori secunzi:	John Ford, John Huston, Howard Hawks
Scenariul și regia:	Laurențiu Ulici

Bărbatul liric:
De multe ori
euforia iubirii
se exprimă prin
această mască
a durerii...
împărtășite
(Dean Martin)





Un tele-
observator...
televiziv
(Gary
Cooper)



Femeia albastră:
un mister
irezistibil
pentru
oricare Mister...
(Dorothy Lamour)



1. Dealuri, văi, munți, riuri, relief complet, dintr-un Vest oarecare. Ici și colo resturi carbonizate ale unei vegetații defuncte.

Soare imens, extrem de luminos, dar rece. Pe un drum de asfalt, venind din orizont, la început indefinibil, apoi, pe măsură ce se apropie, tot mai clar, un atelaj bizar: o motocicletă sau ceva asemănător echipată super-tehnic, un fel de roți dințate, ghidon curbat spre înainte, cabină din sticlă incasabilă, antene. În cabină, Băiatul de Pretutindenii, chip zîmbitor și bonom, fără vîrstă. Privește în jur, apoi înainte, căutînd parcă ceva. Vi-teza atelajului: medie. În dreapta drumului se zărește un panou. La apropiere se distinge clar inscripția: El Nucleado, 5 mile. Atelajul înaintează în direcția indicată, se

face tot mai mic sub orizont, dispare.

2. Un centru civic, tipic pentru Vest: magazine ultramoderne, parking, lumină puternică (e seară), hoteluri de lux, reclame, Saloonul, acesta din urmă într-o arhitectură ce respectă întocmai modelul binecunoscut, doar că e construit exclusiv din sticlă și beton, iar în locul intrării batante sînt două uși mari, glisante. Pustiu pe străzi, pustiu presupus în case. Țipenie. Din stînga apare Băiatul de Pretutindenii în motocicletă-l tradițională. Oprește, descalcă, parchează. Se îndreaptă spre Saloon. Fără teamă, dar cu profesională prudență. Țipenie. Intră. În Saloon vreo 15 mese geometrice așezate, ordine perfectă, fiecare masă așteptîndu-și parcă stăpînul pasager. Nimeni. În vitrina bărului se văd mai multe cutii de diverse forme și

culori, sub fiecare scriind ceva: whisky, gin, coca-cola, coffe, iar pe teighea un vraf de pastile, cam de 2 cm. diametru, felurit colorate. Băiatul de Pretutindenii înconjură cu privirea salonul, observă o scară interioară, abil mascată de cortina unei probabile scene, urcă rar, cu aceeași prudență profesională și, calm de tot, bate politicos la prima ușă din capul scării.

3. Cameră de hotel, cu birou masiv, radio, televizor, pat rabatabil, lavoar mascat, fotolii aerodinamice, instalație de aer condiționat, videotelefon, picup. Bărbatul liric fredonează ceva la muzicuță, stînd americaneste, cu picioarele pe birou și cu restul trupului într-un fotoliu. Aude bătăile discrete în ușă, apasă pe un buton de pe manșeta fotoliului, ușă se deschi-

Seriful ocazionali:
un laser
pe țeva
pistolului
clasic
(Henry Fonda)



de, intră Băiatul de Pretutindeni.
Dialog:

B.d.P.: (calm): Nimic nou între timp?

B.I. (sigur pe el): Nimic vechi!

B.d.P. (narativ): Pustietatea din orașul ăsta îmi amintește de...

B.I. (brusc): Și miel!

B.d.P. (narativ): ...dar ce mă intrigă e curățenia de pe străzi, absența oricăror urme de...

B.I. (brusc): Și pe mine!

B.d.P. (narativ): Cel care a făcut-o, a lucrat ca un farmacist. E un stil mai nou. Nu poate fi decît al Comandorului.

B.I. (narativ): La ultima voastră întîlnire mi se pare că...

B.d.P. (confirmativ): Da, a pierdut. Bănuiam că va reveni... De fiecare dată s-a întîmplat la fel.

B.I. (calm): De fiecare dată l-ai învins...

B.d.P. (grav): De data asta însă...

B.I. (convins): Îl vei învinge din nou!

B.d.P. (privind pe fereastră strada pustie): Prețul a fost prea mare iar eu nu eram pregătit. Și apoi, cum vezi, a ales o cale...

B.I.: Surprinzătoare?

B.d.P.: Nu, paradoxală. Vrea să ne distrugă, dar făcînd-o astfel nu scapă nici el.

B.I. (nedumerit): Kamikadze?

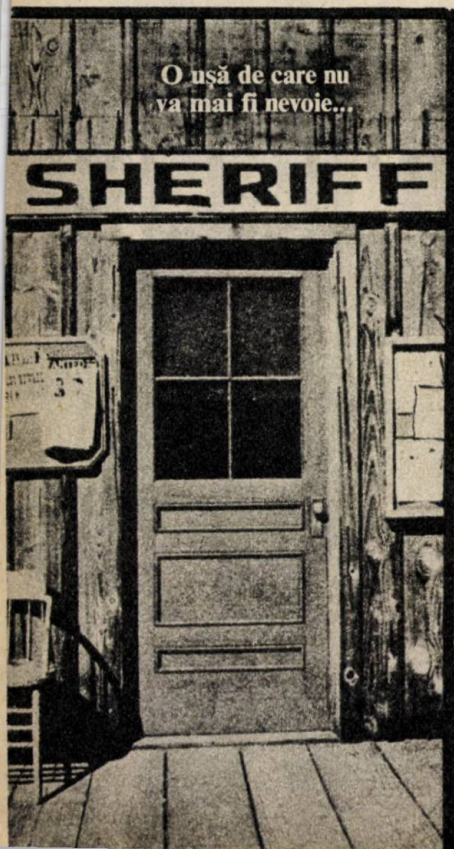
B.d.P. (absent): Mai curînd un Narcis adaptat...



Băiatul de Pretutindeni
și Fata de alături:
où sont les neiges
d'antan?
(John Wayne și
Marguerite Churchill)

O ușă de care nu
va mai fi nevoie...

SHERIFF



B.I. (interzis): Narcis! Păi, ăsta era îndrăgostit de el pînă...

B.d.P. (savant): ...la neantizare. A lui și a tot ce e împrejurul lui. Ușa, rămasă întredeschisă, e dată de perete. Intră Șeriful ocazional. Înalt, slab, obosit. Salută, ceremonios totuși, apoi se așază, frînt, într-un fotoliu. Dialog:

Ș.o. (aproape șoptit): Din cite adăposturi avem, numai două au rezistat. Oamenii, cîți mai sînt, nu mai au putere să lupte. Nu mai au nici dorința...

B.d.P. (aforistic): Din prea multă dorință s-a pierdut întotdeauna totul. Poate că, de data asta, dacă va mai fi timp, vor învăța ceva.

B.I. (incet): Au învățat mereu, dar au și uitat mereu...

Ș.o. (schimbînd planul discuției): Am primit de curînd un mesaj din partea Comandorului. E pentru tine (întinde o bandă magnetoscopică Băiatului de Pretutin-

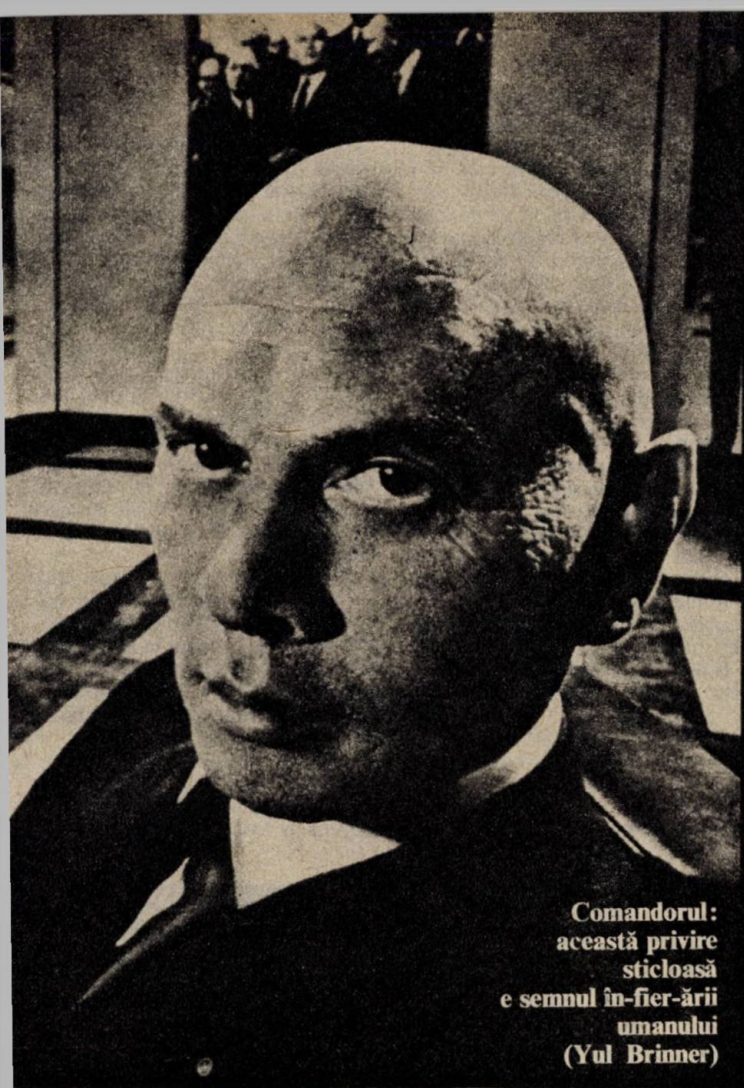
deni). Acesta o introduce într-un aparat minuscul scos din buzunar și citește ceva, pentru sine, pe un fel de ecran al aparatului cu pricina).

B.d.P. (enuțiativ): Mă așteaptă la marginea orașului, într-un loc unde a fost cîndva prima biserică din El Nucleado. Plec. Dacă nu revin într-o oră strîngeți cîți oameni puteți și veniți după mine.

B.I. (prevenitor): E înarmat și știi bine că are o armă despre care nu știi aproape nimic. Tu, probabil, tot cu oglinda.

B.d.P. (calm): Tot. (Scoate o oglindă perfect rotundă, de vreo 5 cm. în diametru și o fixează în palma dreaptă.) «Bătrîna» asta m-a ajutat întotdeauna. Uneori mai devreme, alteori mai tîrziu, dar niciodată prea tîrziu. La revedere, domnilor!

Iese. Coboară scările. Trece prin Saloonul pustiu, ajunge în piațeta



**Comandorul:
această privire
sticloasă
e semnul în-fier-ării
umanului
(Yul Brinner)**

din fața clădirii, caută cu privirea drumul spre locul de întâlnire, se apropie de motocicletă. În cabină. Fata de alături, surizătoare și încentă.

B.d.P. (mirat): E noapte drăguț, ce naiba cauți la ora asta aici?

Fata de alături (amuzată): Te iubesc, te iubesc, te iubesc.

B.d.P. (curios): Serios? Fie. Dar spune-mi-o mîine dimineața, la răsăritul soarelui.

Fata de alături (enigmatică): Astrul iubirii e luna. Și stelele...

B.d.P. (înțelegător): Așa scrie în cărțile tale... Poate...

Fata de alături (serios): Nu e din cărți și eu nici nu citesc, eu văd...

B.d.P. (mai neliniștit): Da, firește. Civilizația ochiului. Eu văd, tu vezi, el vede, noi privim, voi priviți, ei privesc. (Ia ușor fata în brațe, coborînd-o din cabină).

Voi veni mîine dimineată, la răsăritul soarelui, să-mi povestești despre ce vezi tu... (urcă în cabina motocicletei, demarează scurt, face un semn de rămas bun, dispăre)

Fata de alături (resemnată): Suflul lui pare pustiu ca orașul acesta nesuferit. E străin, nu l-am mai văzut pe aici. Cred că l-am confundat cu cineva (se îndreaptă preocupată spre una din clădiri). Numai că nu știu cu cine...

4. Margine de oraș modern. O clădire veche, aducînd a templu religios, imposibil de precizat religia. În jur, forme ale unor foste parcuri, copaci desfrunziți, aer glacial. În fața intrării în presupusul templu stă Comandorul; trăsături metalice, privire de oțel, imobilitate facială. Se aude un zgomot de motor. Apare Băiatul de Pretutindeni. Oprește motocicletă la vreo 50 de metri de Comandor. Coboară. Cu pași rari, mîinile lingă corp.

prudență profesională, se apropie de Comandor. La 20 de metri se oprește. Cei doi se studiază reciproc. Se vede că se cunosc demult și se urăsc demult. Acum însă ura e întrucîtva estompată de o ușoară neliniște. A amîndorura. Fiecare crede despre celălalt că e în posesia unei arme noi. De aceea se studiază. De aceea tac. Încă. Deodată Comandorul ridică mîna stîngă în sus în semn de armistițiu temporar. Băiatul de Pretutindeni se apropie cu încă zece metri. Față în față. Liniște absolută. Comandorul face și el cinci metri spre adversar. Apoi, simultan, fac amîndoi cite doi pași înainte. Distanța dintre ei e acum de un metru. Își văd unul altuia armele. Comandorul: un laser de butonieră, multiradial. Băiatul de Pretutindeni: oglinda fixată în palma dreaptă. Dialog.

Comandorul (realizîndu-și superioritatea dotării): Mon cher, știi că am să revin și că voi fi necruțător. Data trecută fugind era să-mi cadă o cărămidă în cap. M-am decis atunci să găsesc ceva care să nu provoace dărimături. Prefer ruinele interioare. Am găsit și am transformat totul, adică aproape totul; va trebui să perfecționez această armă, în ruine. Dar pe dinăuntru, în oameni, nu în afara lor. Acum nu mai ai nici o șansă cu oglinda ta. Vei fi un morman de oase înainte de a o îndrepta spre mine. Oglinda asta acționează lent, foarte lent, prea lent...

Băiatul de Pretutindeni (calm, suspect de calm): Uită un singur lucru. Oglinda asta bătrîna nu-i o armă de atac ci una de apărare. Cît timp va sta îndreptată spre tine, orice armă ai avea, șansa de a mă atinge e nulă. Mă vei învinge numai dacă mă voi întoarce cu spatele. Din păcate, oamenii din El Nucleado așa au făcut și au pierit. Eu n-am de gînd însă...

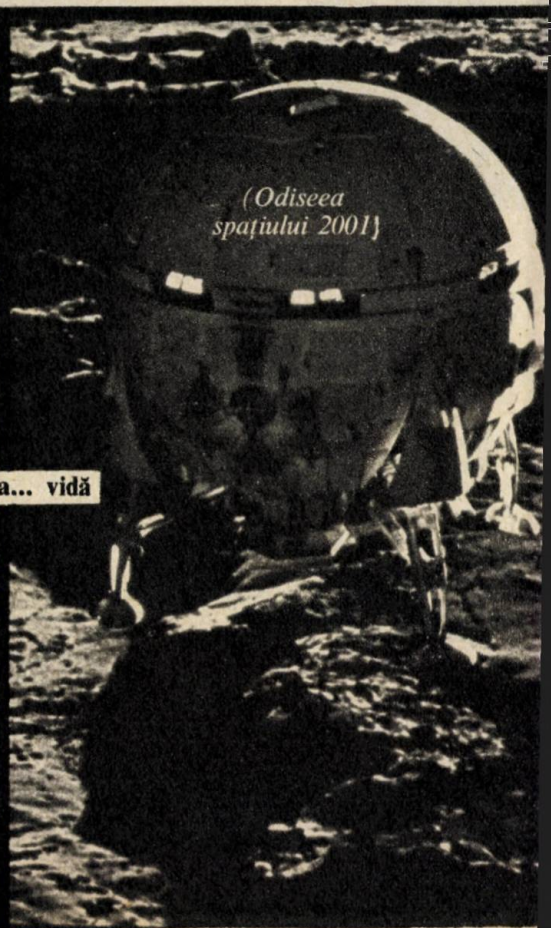
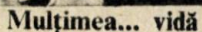
Comandorul (calm, încă): Știu că din pricina blestematei de oglinzi nu-mi va fi ușor să te distrug. De altfel, ca să-ți fac o mărturisire, nici nu vreau să dispari. Am nevoie de tine ca de o confirmare a infinitei mele puteri... hm, ce-i drept, va trebui s-o mai perfecționez. Oamenii n-au oglinda asta și mă amuză să le văd privirile înmărmurite, cînd le acord zîmbind privilegiul de a fi ținte pentru laserul meu, deprins cu hrana biologică...

B.d.P. (imperturbabil, ușor trist, totuși): Cetățenii din El Nucleado au avut oglinda, le-a lipsit însă știința, sau arta, sau puterea, sau pur și

F.a. (continuînd pe același ton):
Mi-ai luat totul și ce mi-ai dăruit,

B.d.P.: Nu tu, ei repetă mereu aceeași greșală. Poate că de data

Comandorul auzind sentința zimbește mefistofelic, în vreme ce pe chipul Băiatului de Pretutindenți se aterne o tristete iremediabilă.



Ș.o. (continuînd): Comandorul va fi de aici înainte dat uitării, ignorat cu totul, nu ne va mai mînji visele, nu vom mai avea coșmaruri, gîndindu-ne la el. Ca semn al bucuriei noastre de a trăi, vă propunem să alegem pe Miss El Nucleado.

Voci din public strigă întîi pe rînd, apoi în cor: «Femeia albastră, Femeia albastră».

T-o: Stimați telespectatori, cetățenii, cel care mai sînt în viață, din El Nucleado, sărbătoresc victoria asupra Comandorului, prins și condamnat la uitare. În aceste momente solemne, Femeia albastră a fost aleasă cu unanimitate de voturi, Miss El Nucleado.

F.a. (pe podium): Fraților, iubitor, soților, dragilor, voi fi zîna voastră bună, voi fi îngerul visurilor voastre frumoase, mă voi oglindi în voi, iar ochii mei se vor bucura să vă fie oglindă.

Unul (sau altul) din cei prezenți se apropie de Femeia albastră, o privește adînc, suspinător, o îmbrățișează respectuos și admirativ, băgînd oglinda în buzunar pentru a lăsa mîinile libere pentru gestul îmbrățișării. Încă unul și încă unul, în vreme ce Băiatul de Pretutindeni împreună cu Bărbatul liric se retrag spre motocicletă parcată la o intersecție de drumuri

B.I.: Și de data asta l-ai învins. Eram sigur că ai să-l învingi. Nu se putea să nu-l învingi...

B.d.P. (epuizat de tristețe): Taci... privește, ia-ți rămas bun de la aceste locuri. Pe aici nu vom mai veni. Nici cînd vom mai fi chemați. Va fi prea tîrziu, prea tîrziu...

B.I. (neînțelegîndu-l) Ce vrei să spui? De ce să nu mai revenim? Oamenii de aici te iubesc... Cum să nu revii?

B.d.P. (neluîndu-l pe celălalt în seamă, privind fix în oglinda din mină): Aceeși greșeală, aceeași greșeală.

Dealuri, văi, munți, riuri, relief complet într-un Vest oarecare. Ici și colo resturi, apoi o motocicletă cu Băiatul de Pretutindeni în cabină. Un drum asfaltat, undeva în dreapta un panou pe care stă scris cu litere mari, clare, rotunde: Toate direcțiile.

— fine —

Laurențiu ULICI



**Invincibila Armada
(Gary Cooper
și Suzy Parker)**



150 de ani de la naștere

Un veșnic tînăr cineast



Destinul cinematografic al operei acestui vizionar de geniu, care a fost Jules Verne, a fost doar parțial împlinit. Este adevărat, însă, că filmul nu a împlinit decît 83 de ani!

Dacă ar fi să-i credem pe unii comentatori ai operei verniene, întâlnirea scriitorului cu cea de-a 7-a artă a avut loc în 1892, o dată cu apariția **Castelului din Carpați**. Pierre Gamara afirma chiar, într-un articol din numărul special al revistei «Europe», consacrat lui Jules Verne în 1955, că romanul conține o previziune a «cinematografului în relief». Or, la o lectură atentă, constatăm că imaginea imobilă a Stillei este obținută cu ajutorul unor oglinzi înclinate la un anumit unghi și al portretului cîntăreței, luminat de un puternic mănunchi de rază. Acest «simplu artificiu de optică», cum îl caracterizează chiar autorul, se situează sub nivelul realizărilor epocii: în a doua jumătate a secolului trecut existau mai multe tipuri de aparate capabile să dea iluzia mișcării, de la cronofotografii lui Marey pînă la praxinoscopul lui Reynaud. Lipsa unui efort anticipator mai susținut își are explicația, după opinia mea, în vibrația de alt ordin a **Castelului din Carpați**,

unică mărturie indirectă a unei relații afective secrete, cu sfîrșit tragic. Dar asta e o altă poveste.

Dacă Jules Verne n-a «descoperit» cinematograful, cinematografia l-a descoperit pe Jules Verne, destul de curînd după nașterea sa. În 1902, Georges Méliès realiza, în atelierul său din Montreuil, superproducția **Călătorie pe lună**, o adaptare foarte liberă a romanului **De la pămînt la lună**. Dovada ne-o oferă prospectul filmului, care începe astfel: «260 m. Zece serii cinematografice extraordinare în treizeci de imagini, durata de proiecție 30 de minute. Tablouri: 1. Congresul științific al Clubului Astronomilor; 2. Planul călătoriei explicat savanților; 3. Uzina gigantică. Fabricarea obuzului; 4. Turnătorile, furnalele înalte, turnarea tunului uriaș; 5. Astronomii intră în obuz; 6. Încărcarea tunului; 7. Tunul gigantic, defilarea grenadierilor, salutul la drapel; 8. Cursa în spațiu...» Evident, maestrul feeriei cinematografice nu se consideră obligat

să respecte rigoarea științifică a romanului. Astronomii săi par mai curînd astrologi, obuzul este introdus în chiulasă de un grup de femei-marinari, care prefigurează celebrele «bathing beauties» ale lui Mack Sennett, iar luna, de papiermaché, este vizibil înspăimîntată de intruziunea pămîntenilor. Mai departe, filmul se inspiră din **Primii oameni pe lună** ai lui H.G. Wells, încheindu-se cu întoarcerea pe Terra a cosmonauților avant la lettre.

Succesul mondial al acestei pelicule de o fermecătoare naivitate se datora, în bună măsură, imensei popularități a modelului său literar. Este ceea ce au înțeles nu numai imitatorii lui Méliès, ca spaniolul Segundo de Chomón (**Călătorie în lună**, 1903) și (**Noua călătorie în lună**, 1908) sau Alice Guy (**Călătorie în lună**, 1906), ci și realizatorii moderni, Byron Haskin și Don Sharp (**De la pămînt la lună**, 1958, respectiv 1967). De altfel Méliès era legat și prin alte fire de Jules Verne, fiind



Înțelegerea profundă a nevoii tinerilor de încredere în propriile lor posibilități (*Căpitan la 15 ani*)

Dorința firească a omului de a cunoaște, și geografic, lumea în care trăiește (*Farul de la capătul lumii*)



A ști să cultivi pasiunea pentru cercetarea necunoscutului (*Omar Sharif în Insula misterioasă*)

influențat de stilul montărilor de la Théâtre du Châtelet, unde fuseseră puse în scenă nu numai adaptări de mare succes după **Ocolul lumii în optzeci de zile**, **Copiii Căpitanului Grant**, **Michel Strogoff**, ci și o **Călătorie în lună**, «operă-feerie în patru acte și 23 de tablouri», al cărei prim act se desfășura într-un... obuz în drum spre palidul nostru satelit.

Jules Verne

Si alte filme ale magicianului din Montreuil, supranumit, pe drept cuvânt, «Jules Verne al cinematografului», utilizează parțial opera ilustrului său contemporan. **Călătoria cu automobilul de la Paris la Monte Carlo în două ore și Raidul Paris-New York în automobil** aduc pe ecran ecouri din **Ocolul lumii în optzeci de zile și Stăpînul lumii. Călătorie în imposibil** împrumută cel puțin titlul piesei fantastice scrise de Jules Verne în colaborare cu Adolphe d'Ennery, al cărei text s-a pierdut. În sfîrșit, **200 000 (sic!) de leghe sub mări sau cosmarul unui pescar** reia cîteva dintre scenele memorabile ale capodoperei verniene: coborîrea sub-marinului la mari adîncimi, peștii monstruoși, scoicile uriașe, catacița. În 1915, J.E. Williamson avea să turneze în apele limpezi de lângă fîrmurile insulei Bahama, o ecranizare mai fidelă a odissei lui «Nautilus». Și cum universul acvatic exercită o atracție statornică asupra spectatorilor, Walt Disney îi încredințează lui Richard Fleischer,

în 1954, misiunea de a realiza o nouă versiune, pe care am revăzut-o anul acesta pe micul ecran. Virtuțile tehnice și plastice ale filmului nu izbutesc să compenseze lipsa de consistență a rolului principal, încredințat lui James Mason. În viziunea scenaristului și a regizorului, căpitanul Nemo nu mai păstrează aproape nimic din seducția savantului genial, a îndrăgostitului pasionat de libertatea pe care o caută în adîncurile oceanului, a răzvrătutului împotriva oricăruî despotism.

Același James Mason interpretează, cu mai multă veridicitate, rolul profesorului Lindenbrock în **Călătorie spre centrul Pămîntului** (Henry Levin, 1959). Am admirat, din nou splendoarea decorurilor naturale, perfecțiunea trucajelor și a efectelor speciale, îndeosebi în secvențele confruntării cu monștrii preistorici. Din păcate, realizatorii n-au avut deplină încredere în textul original, recurgînd la încercatele poncife hollywoodiene: ispita eternului feminin și aventurierul fără scrupule — aici, un descendent al primului călător subpămîntean, Arne Saknussen — hotărît

să împiedice cu orice preț succesul expediției.

Voi mai aminti adaptările cinematografice ale romanelor **Mathias Sandorf** (Henri Fescourt, 1922 și Lampin, 1962) **Insula misterioasă** (Lucien Hubbard, 1929 și Cy Endfield, 1961); **Robur Cuceritorul și Stăpînul lumii** sub acest din urmă titlu (William Witney, 1961); **Cinci săptămîni în balon** (Irwin Allen, 1962), pentru a mă opri la **Invenția diabolică** a lui Karel Zeman, al cărui scenariu se inspiră din **În fața steagului**, apelînd și la alte «călătorii extraordinare». Acest film din 1958 este, poate, cea mai fidelă ilustrare a climatului epocii în care s-a născut «romanul științei». Regizorul ceh utilizează, cu egală măiestrie, actori, marionete, desene animate și trucaje, asigurînd coeziunea lor printr-o formulă artistică ingenioasă: decorurile, obiectele, costumele, totul pare desprins din ilustrațiile lui Rioun pentru ediția Hetzel. Ecranul devine, astfel, o imensă gravură care prinde viață sub ochii noștri, o mașină a timpului care ne poartă într-un ev revolut, unde redescoperim, cu proaspătă candoare, miracolele zborului și ale călătoriei subacvatice.

Jules Verne, vizionarul
(James Mason în *Călătorie
spre centrul pămîntului*)



La 150 de ani de la nașterea lui Jules Verne, destinul cinematografic al operei sale este doar parțial împlinit, chiar dacă

titlurilor citate le-am putea adăuga altele, exterioare universului științifico-fantastic: **Copiii Căpitanului Grant**, **Ocolul lumii în optzeci de zile**, **Michel Strogoff**, **Un căpitan de 15 ani**, **Aventurile unui chinez în China**, **Farul de la capătul lumii**. Destule romane de prim rang n-au cunoscut noua strălucire a dreptunghiului magic, de la **Indiile negre** la **Sfinxul ghețurilor** și de la **Cele cinci sute de milioane ale Begumei** la **Uimitoarea aventură a misiunii Barsac**. Până și **Castelul din Carpați**, atât de bogat în detalii și sugestii vizuale, a constituit numai obiectul unei adaptări TV, semnate, ce-i drept, de Jean-Christophe Averty. Se pare, însă, că o casă de filme bucureșteană s-a hotărât să reia un vechi proiect și să-l materializeze într-un viitor apropiat. Împreună cu toți cei care au rămas credincioși tineretii lor și **Călătorilor extraordinare**, aștept cu încredere această posibilă izbândă a cinematografilor românești.

Ion HOBANA

Adaptări după Jules Verne

- 1902 — «Călătorie pe Lună» — Georges Méliès (Franța)
- 1907 — «20 000 de leghe sub mări» — Georges Méliès (Franța)
- 1914 — «20 000 de leghe sub mări» — Allan J. Hollubar (S.U.A. — se folosesc întâia oară primele aparate de luat vederi submarine)
- 1922 — «Mathias Sandorf» — Henri Fescourt (Franța)
- 1929 — «Insula misterioasă» (versiune americană)
- 1936 — «Copiii căpitanului Grant» — Weinstock (U.R.S.S.)
- 1941 — «Insula misterioasă» — E.A. Penzlin și D.M. Selintev (U.R.S.S.)
- 1954 — «20 000 de leghe sub mări» — Richard Fleischer (Prod. Walt Disney)
- 1956 — «Michel Strogoff» — Carmine Gallone (franco-italian)
- 1956 — «Ocolul pământului în 80 de zile» — Michael Anderson (S.U.A.)
- 1957 — «Aventuri fantastice» — Karel Zeman (R.S.C.)
- 1959 — «Călătorie în centrul pământului» — Henri Levin (S.U.A.)
- 1962 — «Copiii căpitanului Grant» — Robert Stevenson (prod. Walt Disney — S.U.A.)
- 1962 — «Mathias Sandorf» — Georges Lampin (franco-spaniol)
- 1966 — «Călătorie pe Lună» — Don Sharp (Anglia)
- 1966 — «Doi ani de vacanță» — Karel Zeeman (R.S.C.)
- 1969 — «Căpitanul Nemo și orașul submarin» — James Hill (S.U.A.)
- 1970 — «Farul de la capătul lumii» — Devin Bilington (Anglia)

Jules Verne,
exploratorul
(Shirley McLaine
și David Niven în
Ocolul pământului
în 80 de zile)



Știință, da!



Ficțiune, cu greu

**Problema spinoasă
a viitorului
personajelor
de film
științifico-fantastic
pare
să fie rezolvată.
Literatura,
ca și filmul
științifico-fantastic
vor urma
soarta clasică
a tuturor utopiilor,
devenind,
după o vreme,
amuzament
pentru copii**



**amintiri
din
viitor**

posibilitățile acestui gen de a rămâne ancorat în cotidian sau, cel puțin, într-un viitor foarte apropiat, lansând ideea că ceea ce este azi ficțiune ar putea fi mâine titlu pe pagina întâi a unui cotidian de mare tiraj. E o viziune pe care cea mai mare parte a autorilor de scenarii de film si-fi o consideră cel puțin discutabilă dar nu chiar total neproductivă. De unde și succesul uimitor al unor filme cu un conținut intelectual demn de cea mai nevinovată bandă cu desene în serie cum ar fi **Războiul stelelor**, semnat de George Lucas, film care a declanșat o adevărată modă.

Cu toată această nepotrivire de idei, schimbările din știința reală, deosebită, dacă nu opusă celei din ficțiunea audio-vizuală, impun cîteva reconsiderări. Să spunem,

dacă nu revizuiți de optică, de concepție, măcar unele corecturi de structură exterioară și comportamentală a citorva personaje de bază ale genului. Printre care...

Robotul

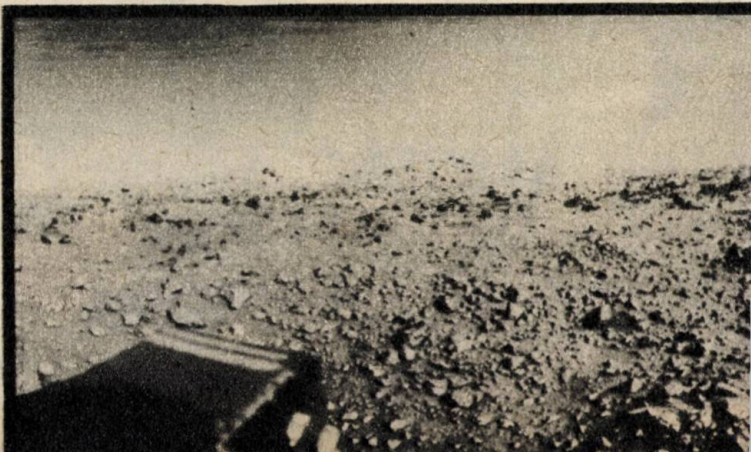
Un film științifico-fantastic fără roboți este aproape un nonsens. De regulă, robotul este antropomorf, zgomotos, are o voce cu modulații metalice, își respectă cu sfințenie stăpînul uman și se deplasează, greoi și neîndemînic, pe roți sau șenile. Ca dimensiuni robotul este, ca personaj pozitiv, ceva mai mic decît omul pe care îl slujește — există desigur și roboți mari și răi care se răzvrătesc împotriva stăpînilor umani pentru a-și găsi un sfîrșit lipsit de glorie, sub

C
inema

Se scrie mult, deseori se scrie chiar foarte bine, cîteodată mai apare și cîte o capodoperă, mai în toate domeniile literaturii, fie ea chiar și științifico-fantastică.

Cu o rezervă serioasă: în acest domeniu, învechirea, cel puțin aparentă, a materialului se produce mult mai rapid, necesitatea de a transforma decorul în personaj pune probleme deosebit de dificile, iar șansele de a fi infirmat de cercetarea reală devin din ce în ce mai substanțiale.

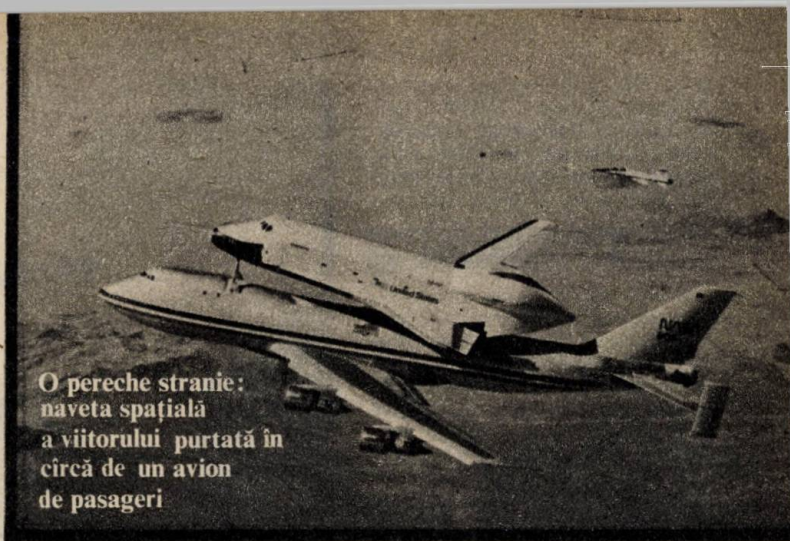
« E loc destul și pe Pămînt... » își intitula cu mulți ani în urmă unul dintre patriarhii ficțiunii științifice, Isaac Asimov, o culegere de proze scurte, încercînd să demonstreze



forma unei grămezi de sîrme fumegînde. El poartă nume exotice, cum ar fi Artoodetoo sau Threepio sau GWX1096, este învins cu ușurință la șah și dame, face, cu o evidentă nelindeminare, pe secretarul, dar poate fi un bucătar acceptabil. Aceasta ar fi o schiță de ficțiune. Realitatea momentului este, în materie de roboți, cu totul diferită.

Microminiaturizarea a ajuns aproape de limita cunoștințelor actuale; toate funcțiile unui robot, începînd cu jocul de șah, continuînd cu talentele de secretar și bucătar și terminînd cu posibilitatea de a calcula, în cîteva milionimi de secundă, traiectoria unei nave spațiale, pot fi înghesuite pe o așchie de siliciu de dimensiunile unei bucăți de zahăr cubic. Robotul fabricat în 1978 este capabil să conducă un laminor, să proiecteze un pod de cale ferată, să deseneze profilul aerodinamic al unei aripi de avion supersonic sau să stabilizească un regim alimentar. El interpretează analize de laborator, electrocardiograme și electroencefalograme, stabilește locul exact al unei intervenții chirurgicale și pune diagnostice de mare finețe. În formele sale simplificate, el găsește un cîntec pe banda casetofonului, desenează și pune în mișcare elementele unui joc desfășurat pe un canal liber al televizorului, sau arată ora exactă cu o precizie mai mare decît o secundă pe secol, efectuînd, în pauze, calcule matematice care ar constitui coșmarul oricărui elev.

E drept, el nu arată prea spectaculos. De obicei este compus dintr-o claviatură, o unitate de calcul și un afișaj. Ceva mai puțin mobil fizic decît eroul literaturii sau filmului de ficțiune științifică, robotul autentic își cîștigă o glorie bine-meritată printr-o mobilitate a funcțiilor care ne permite să vorbim, la propriu, de inteligențe artificiale. Și dacă explorarea altor planete este informație cotidiană, robotul, mai asemănător cu o insectă decît cu un om metalic, este cel care



**O pereche stranie:
naveta spațială
a viitorului purtată în
cârcă de un avion
de pasageri**

are un cuvînt foarte greu de spus. Mai exact de transmis, printr-un emițător de radio, nu mai puțin robot, de data aceasta și în sensul de automat relativ inteligent și în sensul original al cuvîntului, cel care muncește pentru oameni.

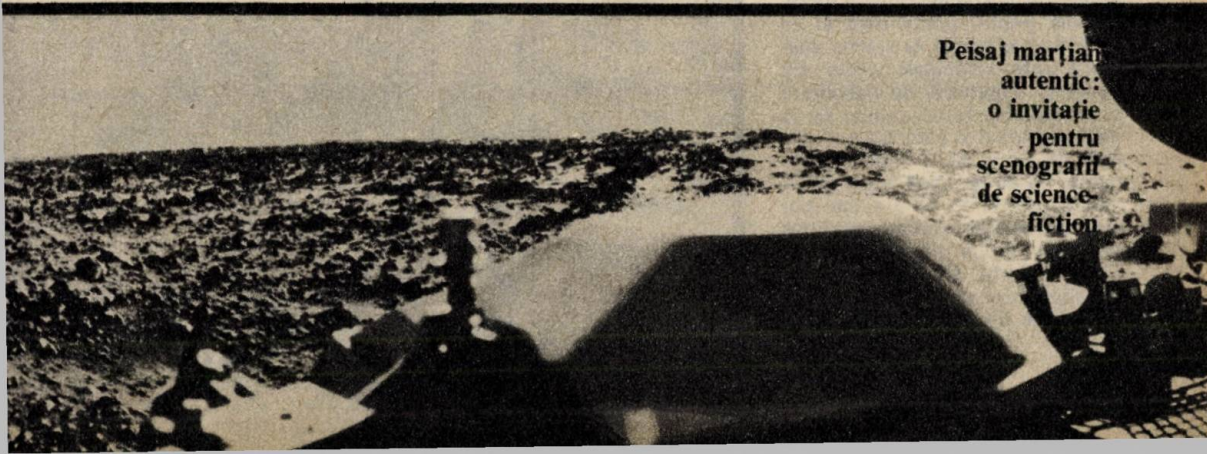
**Un personaj fîrios:
raza morții**

De la clasici (vezi H.G. Wells) la romantici (vezi H.P. Lovecraft) la moderni (vezi cam pe oricine din lumea bună a autorilor de si-fi) descrierea armelor folosite de invadatori contra pămîntenilor, sau de pămînteni contra populației locale a vreunei planete de pe lîngă Terra sau mai de pe la marginea Galaxiei, nu s-a putut îndepărta prea mult de o armă radiantă sau electro-optică, mai pe scurt o «rază a morții». Voci entuziaste au văzut în aceste descrieri, multe dintre ele mai degrabă precare, o genială anticipare a folosirii radiațiilor coerente, adică maserii și mai ales laserii. Evoluția realității, anticipată sau nu, s-a dovedit a fi foarte departe de fantezia, regretabil limitată, a autorilor, producătorilor și scenografilor.

De la atacul marțienilor, inar-

mați cu raze ucigătoare, din **Invadatorii din stele** (bazat pe «Războiul lumilor» de Wells) și pînă la senzaționalul duel cu săbiilaseri din **Războiul stelelor**, fasciculele de lumină pură și coerentă au fost folosite în cele mai puțin pașnice scopuri; au căzut capete, s-au tăiat mîini și picioare, au fost vaporizați (desigur, cu ajutorul efectelor speciale) nenumărați figuranți și eroi secundari. Ceva mai rar, laserii au fost folosiți pentru a declanșa cîte o bombă sau pentru a scoate din funcțiune vehiculul cu care eroul negativ încearcă să scape de pedeapsa binemeritată.

Mai rar, sau chiar deloc, apar pe ecrane laserii civilizați, rezonabili și utili, din laboratoarele și uzinele acestor ani. Laserii care reușesc să adune pe o suprafață mai mică decît gămălia unui ac energia unei hidrocentrale, care prelucrează cele mai dure metale, care înghesuie într-o fibră mai subțire decît firul de păr cîteva zeci sau sute de mii de mesaje, fie ele convorbiri telefonice sau emisiuni de televiziune, care deschid prin placa fotografică, fereastra imaginii în relief. Desigur, există și laserii capabili de distrugere, arme electrooptice. Ar fi însă



**Peisaj marțian
autentic:
o invitație
pentru
scenografia
de science-
fiction**

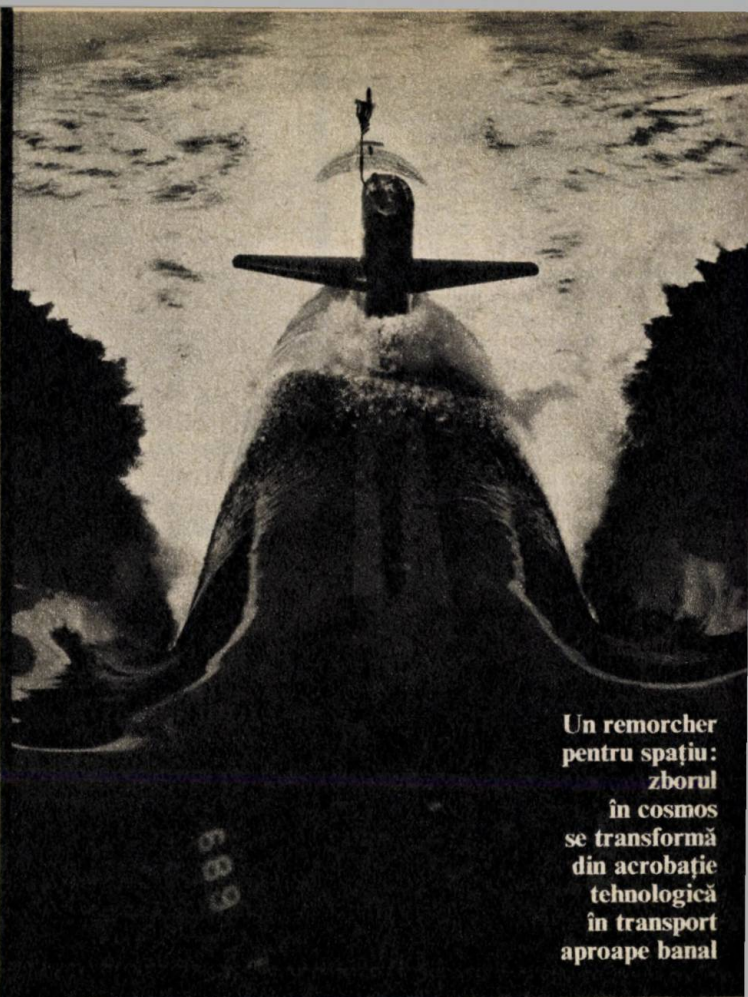
momentul unei opțiuni, chiar și din punct de vedere științifico-fantastic, opțiune inteligentă, rațională, evidentă. De fapt, cine poate vorbi despre opțiune atunci când termenii sînt distrugere și comunicare?

Un personaj persecutat: străinul

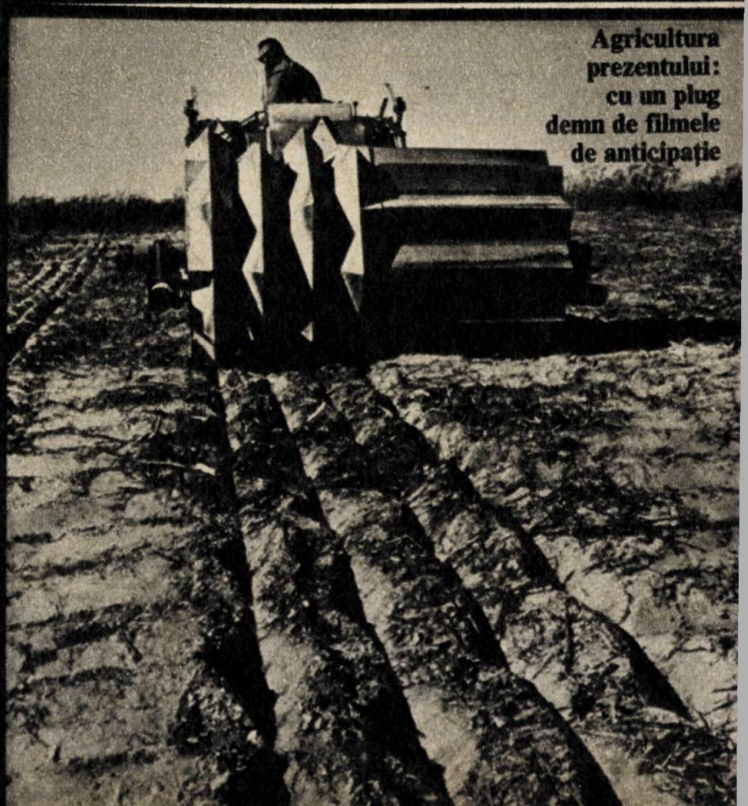
Reprezentantul unei alte civilizații, al unei alte forme de viață, străinul, este nu numai unul dintre caii de bătaie ai literaturii și filmului de si-fi, ci și unul dintre marii nedreptățiți ai acestei zone a culturii moderne. El (mai rar ea) este agresiv, pus pe distrugere și devorare, în cel mai bun caz doar ostil, dar incapabil să domine expediția pămînteană înarmată cu mijloace tehnice superioare. Reprezentat sub cele mai diverse forme, străinul ipotetic este mai întotdeauna o combinație de zoologic și uman, cu rare incursiuni prin botanica plantelor carnivore. Are vocea dezagreabilă, iar vocabularul său, chiar tradus de un robot, sună bizar pentru pămînteni. Dacă e vorba de mai mulți non-terestri adunați la un loc, se face apel la cultura clasică a decoratorului, la Bosch, Arcimboldo și unii suprarealiști. Efectul este, în cel mai bun caz, comic, în cel mai rău caz, terifiant.

Folosind reperele citate anterior, **Invadatorii din stele și Războiul stelelor**, să ne reamintim cobrele gigantice care trebuiau să fie marțienii și să ne închipuim barul de la marginea Galaxiei, unde o liotă de monștri susțin conversații în limbi a căror sonoritate depășește exotismul terestru, cîntă la instrumente incredibile și se ceartă folosind arsenalul clasic al circului de port. Exercițiu gratuit? Poate. Ceva mai convingătoare sînt siluetele luminoase din **Întîlniri de gradul trei**, inspirate mai mult de Walt Disney decît de Hyeronimus Bosch. Mai cu seamă că în acest domeniu știința are încă destul de puține de spus.

Tentativele de comunicare cu alte lumi făcute cu ajutorul imensei antene de la Arecibo (Puerto Rico), folosită pentru prima oară și ca emițător, nu numai ca ureche deschisă spre semnalele venite din Univers, tentativele de descifrare a semnalelor radio venite de la mari depărtări și cărora li s-a atribuit, de multe ori, o origine inteligentă, nu au dat pînă acum rezultate concludente. Fără a mai pomeni dezamăgirile produse de lipsa unor certitudini privind viața pe planeta Marte, prăbușirea mitului canalelor marțiene și al marțienilor cu capete de cobră... Este totuși



Un remorcher
pentru spațiu:
zborul
în cosmos
se transformă
din acrobație
tehnologică
în transport
aproape banal



Agricultura
prezentului:
cu un plug
denn de filmele
de anticipație



Nautilus 1978:
un drum ceva
mai lung
decît 20 000
de leghe
sub mări



**Priviți cu
atenție telescopul:**
în curînd
el va deveni
piesă de muzeu,
înlocuit
de observatoarele
spațiale

un domeniu de viitor, și pentru
si-fi și mai ales pentru știința
noastră cea de toate zilele.

Călătoria

Drumul omului prin spațiu rămîne o temă favorită a ficțiunii științifice, chiar dacă el se desfășoară, deocamdată, pe distanțe modeste în comparație cu cele din literatură, chiar dacă vitezele superluminice mai rămîn apanajul fizicii particulelor elementare și încă nu s-a inventat o mașină a timpului. Și aici, arta este în urma realității. Cum ar putea oare filmul să transmită situația privitorului unei lansări de navă cosmică? Cum am putea aduce pe peliculă acele momente, în care o rachetă se ridică sprijinită parcă pe un stîlp de foc, într-o tăcere halucinantă, tăcere care durează acele cîteva zeci de secunde în care sunetul străbate distanța dintre rampa de lansare și tribuna privitorilor? Ce difuzor de înaltă fidelitate ar fi în stare să reproducă sunetul acela, care seamănă cu un milion de camioane, dînd rateuri, sau cu un baraj subteran de artilerie, sunetul motoarelor unei rachete lucrînd în plin? Prea mult entuziasm? Poate. În orice caz filmul științifico-fantastic mai are de dus o luptă grea și inegală cu transmisia directă a începutului unei călătorii în spațiu.

Greu de imaginat, greu de transpus pe film și peisajul veșnic înghețat, neprimitor, ostil, al cosmosului, dificilă realizarea unui decor plauzibil de suprafață planetară, mare efort de imaginație inventarea unor aventuri mai spectaculoase decît cele care se petrec, de regulă, în timpul adevăratelor călătorii cosmice. Dificultăți deloc insurmontabile, mai ales dacă ne gîndim că viitorul apropiat prevede creșterea numărului de roboți interplanetari și nu a numărului de echipaje umane care să exploreze planetele apropiate. Copiii noștri vor privi, dacă nu cu uimire, cel puțin cu neîncredere, vechile înregistrări cu imagini de oameni pe Lună...

Vom călători, deci, și vom comunica cu ajutorul roboților, pe care îi vom urmări cu fascicula de radiații, în așteptarea unui contact cu reprezentanții vreunei alte civilizații. Problema spinoasă a viitorului personajelor de film științifico-fantastic pare să fie rezolvată. Ca și speranța, de atîtea ori confirmată de istorie, că literatura științifico-fantastică, ca și filmul de si-fi, vor urma soarta clasică a tuturor utopiilor, devenind, după o vreme, amuzament pentru copii.

Andrei BACALU



De ce vizionari și nu visători, sau utopiști, sau autori de «science-fiction»?

În «Noul dicționar de sinonime» al editurii Hachette, sînt indicate pentru cuvîntul «vizionar» corespondențe în două sensuri. Favorabil: «anticipator, geniu, călăuză, profet» și nefavorabil: «himeric, nesăbuit, extravagant, cu halucinații, iluminat, imaginativ, obsedat, visător, om care se hrănește cu himere, utopist». În încercarea noastră de circumscriere a cuvîntului, n-am neglijat niciuna din interpretările de mai sus, dar am acordat prioritate unora dintre ele, efectuînd uneori chiar schimbarea de semn, relativizînd deci, acel sens «nefavorabil». În același timp, am încercat să depășim tentația de a include într-un dosar al vizionarilor mari obsedați, «ilumiinați», «imaginativi», sau chiar genii ale ecranului, pentru că atunci ar fi însemnat să vorbim despre toți marii cineaști din istoria cinematografului mondial, despre toate acele filme — extravagante sau nu — dar cu rol de călăuză în complicatul proces de cristalizare a limbajului cinematografic. Nu ne-am oprit nici la regizorii a căror disponibilitate prin marile spații ale visului (de la Jean Epstein și Jean Vigo la Federico Fellini și Ingmar Bergman) ne-ar fi îngăduit oricînd să-i numim mari visători, mari poeți ai ecranului.

Și dacă nu ne-am oprit nici măcar în treacă asupra visului propriu-zis (ca activitate a memoriei omeleşti) și asupra echivalențelor lui cinematografice, n-am putut vorbi nici despre vis în accepția supra-realistilor — ca un alt mod de manifestare a spiritului, care ar fi trebuit exersat pentru a șoca și a revitaliza o viață secătuită de preocupări rezonabile. — Am înregistrat doar constatarea de mai tirziu a lui André Breton: «Nu ne putem reprimă o anume nostalgie, gîndindu-ne

Homo cosmicus

De ce vizionari și nu visători?

**Filmele-avertisment ale prezentului
nu spun, uneori,
mai mult despre viitor
decît cele care, deliberat,
conturează un univers fantastic?**

la ce ar fi putut să fie și să permită cinematograful» (deși cel puțin două din filmele acelei perioade **Cîinele andaluz** — autori: Louis Buñuel și Salvador Dalí și **Virșta de aur** a lui Luis Buñuel, rămîn certe puncte de referință ale istoriei filmului, avînd o încărcătură de electricitate poetică, pe care cinematograful nu a atins-o decît foarte rar). Am ocolit deci cu bună știință și întrebarea dacă cinematograful e sau nu deschis tărîmului inefabil al visului, declarația lui Franz Kafka pîrîndu-ni-se discutabilă, mai ales prin aerul ei de verdict: «Sînt un vizual. Dar cinematograful stînjește viziunea. Ritmul precipitat al mișcării, schimbarea rapidă a imaginilor, toate acestea conduc în mod obligatoriu ochiul la nepuțința de a sesiza detaliul. Nu privirea este aceea care pune stăpînire pe imagini, ci imaginile sînt acelea care pun stăpînire pe privire». Afirmăția a stîrnit destule controverse la vremea ei, iar noi, astăzi, nu putem decît să ne întristăm odată cu cronicarul de film care constata că «după 90 de ani de existență, în pofida lui Chaplin, Fellini, Bergman conștiința — și mai ales subconștiința artistică — a secolului XX nu a omologat pe deplin cinematografia» sau că «în plină civilizație audio-vizuală, galaxia Gutenberg mai întreține încă un sentiment de mezialanță cu pelicula» (Ecaterina Oproiu).

lata de ce, într-un prezent în care viitorologii se întîlnesc în congrese anuale, într-o lume în care se discu-

ta despre artistul timpurilor noastre ca despre un «amortizor» al impactului cu «șocul viitorului», ni s-a părut că un «dosar al vizionarilor cinematografului» atestă și legitimează integrarea filmului în rîndul preocupărilor de prospectare a viitorului, preocupare tot mai constantă și a celorlalte arte de altfel.

Nu se știe dacă unele din premonițiile cineaștilor, ale artiștilor de astăzi, nu se vor dovedi mai întemeiate decît ale cercetărilor viitorului!

Ne-am oprit deci, la acei cineaști vizionari care au prefigurat pe ecran visul zilei de mîine. Nu i-am numit utopiști, pentru că nu toate lumile din filmele la care ne-am referit se puteau numi «utopii». Vorbind despre cei care și-au imaginat viitorul mai mult sau mai puțin îndepărtat, nu ne-am limitat doar la filmul științifico-fantastic, pentru că ar fi însemnat să simplificăm mult. Filmele-avertisment ale prezentului nu spun ele uneori mai mult despre viitor, decît cele în care se pornește, deliberat, de la conturarea unui univers fantastic? După cum ni s-a părut firesc să primim filmele de anticipație prin prisma întrebărilor neliniștitoare ale prezentului. Într-un secol obsedat de «imagine», imaginea viitorului e oricînd obiect de studiu și de autodefinire a prezentului.

Întrebarea fundamentală a acestui agitat și frămîntat sfîrșit de secol: «Ce se întîmplă dacă terîdintele constatate în prezent vor continua?» nu privește doar

curbele de evoluție care cresc vertiginos — exponențial, spun specialiștii — la cei 5 factori principali, aflați într-o strânsă interdependență: hrana, populația, producția industrială, resursele și poluarea. E vorba și de acea îngrijorătoare tendință de alienare a omului într-o societate supraindustrializată. Există pericol mai mare decât pericolul înstrăinării omului de uman? Dacă somnul rațiunii naște monștri, atunci somnul dragostei de oameni ce va naște? Alături de întrebările oamenilor de știință, ale oamenilor politici-conducători de state, alături de întrebările sociologilor și filozofilor, întrebările artiștilor vizionari nu sînt mai puțin importante. În ultimă instanță, ei se adresează toți, aceleași **conștiințe planetare**.

Albert Einstein, fără a cărei teorie a relativității oamenii nu s-ar fi desprins de pe Terra, a fost un vizionar și în întuirea importanței cu adevărat cosmice a acestei **conștiințe planetare**: «Altădată oamenii credeau că progresele intelectuale, ale civilizației, nu constituiau decât fructele muncii înaintașilor lor, de la care le moșteniseră și care le furnizaseră deci o viață mai ușoară și mai plăcută. Dar probele cele mai dure ale epocii noastre au arătat că era vorba de-o iluzie nefastă. Vedem bine că cele mai mari eforturi trebuie depuse pentru ca această moștenire să nu fie un blestem, ci o binefacere pentru umanitate. Dacă odinioară un om era valoros din punct de vedere social, cînd se elibera într-o oarecare măsură de egoismul personal, acum i se cere să triumfe asupra egoismului național și a celui de clasă. Într-adevăr, numai cînd va atinge acest nivel superior, el va contribui la ameliorarea sorții societății omenești». De la aceeași întuire a necesității unei conștiințe planetare pornea și André Malraux, scriitorul obsedat de condiția umană — atunci cînd preconiza acel muzeu imaginar: «Pentru prima oară o civilizație preia moștenirea culturală a planetei. Chiar dacă civilizațiile succesive ar fi organisme și s-ar asemana, a noastră ar prezenta două caracteristici fără precedent. Ar fi în stare să arunce în aer pămîntul și să reunească arta începînd cu epoca preistorică». Aceeași conștiință planetară îl făcea pe Neil Armstrong să rostească în noaptea de 20 spre 21 iulie 1969, în timp ce milioane de oameni de pe întreg globul urmăreau la televizor primii pași ai omului pe lună: «Pentru un om este un mic pas,

dar pentru omenire un mare salt». E vorba de acea conștiință planetară, căreia i se adresează tot mai des mesaje, avertismente, semnale de alarmă și căreia i se cere să reacționeze în numele unui destin global al lumii.

În numele acestei conștiințe planetare, România militează cu orice prilej pentru o nouă ordine economică, pentru participarea, pe bază de egalitate, a tuturor statelor la soluționarea problemelor cu care este confruntată în prezent omenirea, aflată mai mult ca oricînd «la răspîntie». Stă în puterile omului terestru să devină, prin autodeterminare, o conștiință galactică, un ins cosmic. Și dacă homo futurus înseamnă homo cosmicus, omul viitorului s-a născut sub ochii noștri.

Încercarea cea mai costisitoare din toate timpurile a fost consacrată împlinirii unui vis: călătoria pe lună. Iar imaginile acestui vis au putut fi urmărite simultan pe sute de milioane de ecrane. De la călătoria lui Jules Verne trecuseră doar 100 de ani, de la volajul imaginar al lui Méliès nici 90... Să nu uităm că fiecare vis, odată împlinit, înaripează alte visuri, ne face mai încrezători în posibilitatea lor de a prinde viață. Să nu uităm că visul de aur al ome-

nirii rămîne fericirea omului, împlinirea lui plenară, pe toate dimensiunile sale, de viață, de muncă, de vis...

Nu putem încheia acest prea lung preambul la un dosar al vizionarilor, fără a așterne pe hîrtie cel puțin una din întrebările, care ne-a urmărit de-a lungul întocmirii acestor fișe.

În mod paradoxal, le lipsește acestor filme de anticipație, exact haloul de vis, sau altfel spus, cu o expresie a lui Paul Eluard, le lipsește acele mari «margini de tăcere, margini albe», încărcate cu sugestie poetică și inefabil. Și atunci ne-a apărut firesc întrebarea: «Unde ne sînt visătorii?»

Interogația are desigur mai întîi un sens larg, vizînd întreaga arie a cinematografului mondial — și în acest caz ar fi trebuit reformulată — dacă n-ar părea un paradox — «Unde sînt visătorii vizionari?», dar pentru noi, cei care am mai auzit această întrebare în cultura românească, pentru cinematograful românesc ea poate fi preluată exact cum ne-a transmis-o peste ani Al. Vlahuță: «Unde ne sînt visătorii?»

Roxana PANĂ

Dosarul

vizionarilor

Metropolis

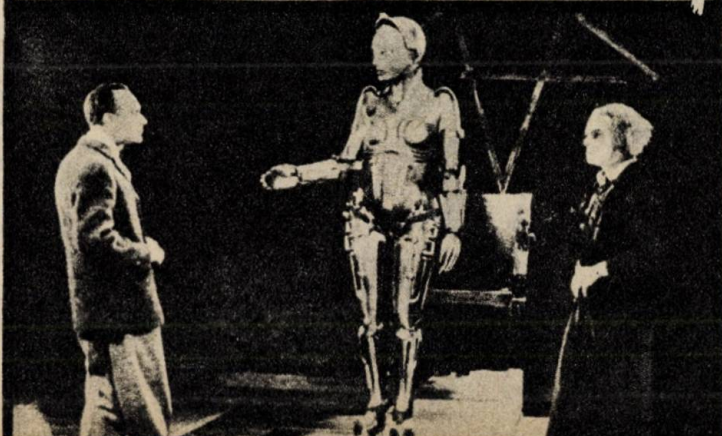
Germania — 1926

Regia: Fritz Lang

Cu: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Froelich

Ritmul amețitor al progresului, dezvoltarea gigantică a tehnicii în timpurile viitoare (care pot

fi deci, timpurile noastre), urmărite pînă la ultimele lor consecințe. Temerară încercare de aducere pe ecran a unor procese mentale, care furnizează justificările psihologice ale poveștii. Deși uneori prolix sau lung, filmul are o uimitoare forță de sugestie, fiind considerat una din capodoperele premonițiilor cinematografice.



Anticipații mai vechi și mai noi

Dar **Vechi și nou**, filmul lui Eisenstein din 1929, cu rîurile sale de lapte, cu machetele fermelor-model, sau chiar cu lupta eroinei-tărănci împotriva birocrăției, nu reprezintă tot o anticipație?

Ar fi trebuit să vorbim și despre **Ingerul exterminator** (1962) pe care autorul său, Louis Buñuel îl definea drept «o metaforă, o reflexie neliniștitoare și sinceră asupra vieții omului contemporan, în care imaginile, întocmai ca într-un vis, nu reflectă realitatea, ci o creează».

La dulce via a lui Federico Fellini sau **Farmecul discret al burgheziei** nu sînt filme născute la granița tot mai greu de sesizat a prezentului cu viitorul? Cu acel spleen, acea angoasă, înstrăinare și complicitate a unei lumi aflate la cuspitul? Nu fac ele vizibilă teoria lui Marcuse după care «tensiunile și tarele individului nu se datorează unor dereglări și maladii individuale, ci funcționării «normale» a unei anume societăți»?

Dar **Conversația**, prin trimiterile la prezentul unei societăți în criză, nu indică oare o lume a viitorului acesteia în care nici șoapta nu îi va mai aparține, în care existența unui individ care deține adevărul (excelent interpretat de Gene Hackman) devine dramatică, întrucît el devine conștient de zădărniciu mărțurisirii?

Filmul avertisment
al unei societăți
în criză (*Conversația*)



Cetățeanul Kane

S.U.A.-1941. Scenariul și regia: Orson Welles

Ce film se poate numi de anticipație, dacă nu viziunea lui Orson Welles asupra a ce va însemna în viitor, potentatul, alienarea prin putere și înăvui-
tăre, în acea capodoperă a sa «Cetățeanul Kane» (1940), film de răscruce în istoria cinematografului. Un film care și-a depășit actualitatea din care era inspirat.

Sub aparențele
anticipației,
o parabolă
a prezentului
(*Ziua delfinului*)



Ziua cînd vine delfinul

SUA.-1973

Regia: Mike Nichols

Cu: George C. Scott, Trish Van Devere, Paul Sorvino

Educarea unui delfin, metamorfozarea lui într-o creatură capabilă de rațiune, de atașament, de însușirea limbajului și expresiei omenești.

Umanizat prin afecțiune, învățat să creadă în cuvînt, delfinul va cădea victimă primei minciuni cu care va fi confruntat. Eterna dilemă a cercetătorului din laborator: este el stăpînul descoperirilor sale? Nu vor fi ele folosite în scopuri nefaste omenești, întrucît ce vor fi comunicate?

Considerată o poveste fantastică, de anticipație, doar prin elementele sale de narațiune, filmul este de fapt o parabolă a prezentului.

Solaris

URSS-1972

Scenariul și regia: Andrei Tarkovski
După romanul lui Stanislaw Lem
Cu: Natalia Bondarciuk, Juri Jarvet,
Donatas Banionis
Premiul special al juriului la Cannes
în 1972.

Răspunsul unuia dintre cei mai
interesanți și mai autentici regizori
contemporani, la «Odiseea spațiului»
a lui Kubrick. Considerat pe
bună dreptate capodoperă a ge-
nului, filmul este de fapt o dezba-
tere asupra limitelor cunoașterii
și umanului. Cultura, conștiința,
iubirea și speranța sînt coordonate
indispensabile progresului științei.
«Solaris» este o replică, în primul
și în ultimul rînd, ideologică la
«Odiseea spațiului».

2001 - Odiseea spațiului

S.U.A.—1968

Scenariul și regia: Stanley Kubrick
După romanul lui Arthur Clarke
«Santinela»

Punctul de referință al filmului
științifico-fantastic modern mar-
chează și prima participare directă
a unui mare scriitor al genului.

S-a vorbit mult despre perfec-
țiunea trucajelor, a decorului, des-
pre foetusul gigant care plutește
deasupra pămîntului, în final.

«Dacă viitorul film de science-
fiction trebuie să fie mai bun decît
«2001», el va trebui filmat pe viu»
— (Arthur Clarke).

O replică,
în termenii
capodoperei,
la «Odiseea
spațiului»
(Solaris)



Aelita

URSS—1924

Regia: J. Protazonov

Sursa literară: Alexei Tolstoi

Cu: Valentina Kuizki, Nikolai Tse-
reteli, Nikolai Batalov, V. Orlova.

Aelita este regina planetei Marte
dotată cu un video-telefon, capabil

să vadă tot ce se întîmplă pe alte
planete...

Destinația luna

S.U.A.—1950

Regia: Irving Pichel

Sursa literară: Robert A. Heinlein

Cu: John Archer, Wamer Anderson,
Tom Powers.

O călătorie cu destinație precisă
dar nu foarte sigură.

Blow-up

Anglia, S.U.A., Italia—1967

Regia: M. Antonioni

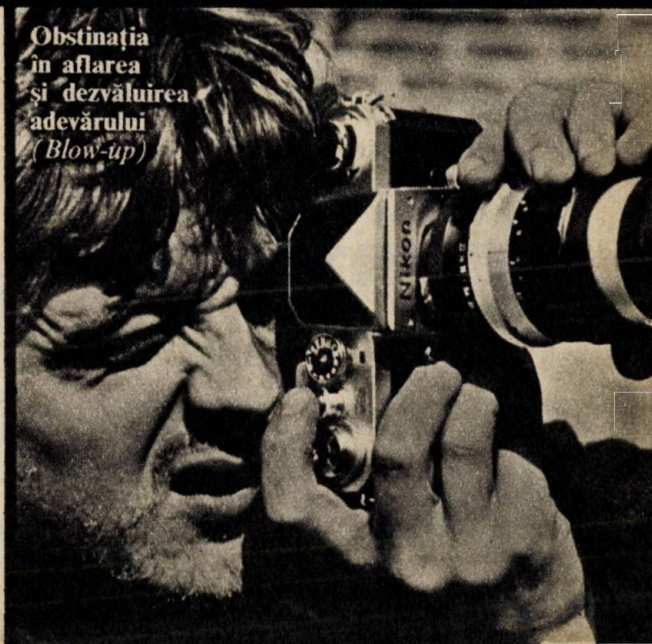
Scenariul: M. Antonioni, după o nvelă de Julio
Cortazar.

Mărind tot mai mult clișeele unui rolfilm, un
fotograf descoperă indicii ale unei crime. Adevăr
ascuns și adevăr revelat. Obstinația în aflarea și
dezvăluirea adevărului. Care este prețul unei atari
întreprinderi? Clipa o dată consumată fără martori,
mai poate fi vreodată reconstituită în adevărul ei?

Limbaj aluziv, eliptic, care se hrănește din notații
precise, realiste, limbajul unuia dintre cei mai sen-
sibili regizori la pulsul societății occidentale con-
temporane.

«În fiecare zi trăim o aventură ideologică sau
sentimentală. În ea cercetăm un adevăr care ne-ar
putea ajuta să rezolvăm problemele cotidiene ale
vieții. Dar nu reușim niciodată să-l atingem și cei
care-l întrevăd nu vor să-l mărturisească» (Michel-
angelo Antonioni, 1960).

Obstinația
în aflarea
și dezvăluirea
adevărului
(Blow-up)





Un film simbolic,
un semnal
de alarmă
(Păsările)

Păsările

S.U.A.—1963

Regia: Alfred Hitchcock

O incredibilă invazie de corbi și pescăruși într-un oraș perfect contemporan și o luptă disperată — perfect credibilă — a oamenilor care se apără de atacurile păsărilor.

Un film simbolic, un film avertisment, un semnal de alarmă pentru lumea de azi, «care se complăce în ignoranță față de catastrofa care-o înconjoară» (Hitchcock).

Inegalabila știință a lui Hitchcock de a face din fiecare privire o îndoielă, din fiecare cuvânt o întrebare, din orice așteptare, un suspens.

Lumea, carnea și diavolul

S.U.A.—1959

Regia: Ronald Mac Dougall

Cu: Harry Belafonte, Inger Stevens, Mel Ferrer

Prejudecățile rasiale nu dispar, nici chiar atunci când în urma unui cataclism nuclear rămân doar trei supraviețuitori și nici chiar atunci când negrul este Harry Belafonte.

Și mai descurajant este însă faptul că pentru acest univers fantastic, de pură imaginație — orașul pus-tiu și devastat — s-a putut filma în decor real în New York, la ora 4 dimineața.

Creșterea populației - zero

Anglia—1970

Regia: John Jeremy

Cu: Oliver Reed, Geraldine Chaplin.

În secolul XXI, în condiții de poluare și supra-populație, într-o țară de pe Terra în care se instituise pedeapsa cu moartea împotriva procreării, o pereche de tineri căsătoriti refuză păpușile-robot pe care statul le-a propus ca înlocuitori ai copiilor. Taina lor va fi însă aflată și cuplul va evada în căutarea unui alt pământ, unde să-și poată crește copilul...



Suspiciunea e mai
distrugătoare
ca acuzația? (Procesul)

Procesul

Producție: americano-franceză—1962

Regia: Orson Welles

Cu: Anthony Perkins, Jeanne Moreau, Romy Schneider, Elsa Martinelli, Orson Welles.

Într-o lume imaginară — puteam să nu ne gândim la viitor — cetățeanul Joseph K. intră pe nesimțite în labirintul instrucției judiciare, de unde nu va mai putea ieși... Se poate demonstra nevinovăția? Suspiciunea nu este mai distrugătoare decât acuzația? Renunțarea la dezvinovățire te face dintr-odată culpabil. Nici un om nu se află în afara oricărei bănueli.

Un film controversat, o ecranizare fidelă spiritului lui Kafka, o interpretare actricească de valoare. O imagine de coșmar, de coridoare și birouri labirintice, cu tavane joase, dînd senzația unei capcane, a unui loc fără ieșire. O excelentă demonstrație a insinuării treptate a fantasticului prin acumularea de date precise, verosimile, neliniștitoare, într-un real ce va fi subminat treptat.

Alphaville

Franța—1965

Regia și scenariul: Jean Luc Godard

Cu: Eddie Constantin, Ana Karina, Akim Tamiroff

Ciudadă tentativă a unui regizor dornic de a fi mereu «à bout de souffle» în surprinderea pe viu a evenimentului, și mai puțin a fantasticului elaborat.

Într-un oraș din spațiul intergalactic, condus de computerul gigat Alfa, sînt lichidați toți oamenii care au reacții neconforme programului, toți cei care au emoții sau folosesc cuvinte interzise, ca: «iubire» sau «conștiință». Nonconformist înseamnă deci periculos. Să nu uităm că Godard, «copilul teribil al cinematografului francez», a debutat printr-un nonconformism spectacular, stricînd mai întîi «regula jocului» și recompunînd-o apoi, după legi proprii, uneori chiar cu prețul incoerenței sau al confuziei.



Călătorie fantastică în trupul omenesc

S.U.A. — 1965

Regia: Richard Fleischer

Cu: Stephen Boyd, Raquel Welch, Edmond O'Brien, Arthur Kennedy

Stranie și aproape magică, aventura unui grup de medici «miniaturizați», introduși în sistemul sanguin al unui bolnav, la bordul unui submarin microscopic, pentru a efectua o dificilă operație. Imaginile interiorului corpului uman egalează și de multe ori depășesc prin insolit imaginile spațiului cosmic. Secolul nostru nu este numai al cosmosului, dar și al genei, al atomului. Explorările merg paralel în micro- și macrocosmos.



A explora,
deopotrivă, micro
și macrocosmosul
(Călătorie fantastică)

Fahrenheit 451

Franta — 1966

Regia: François Truffaut

Cu: Julie Christie, O. Werner

La fel ca și Voltaire sau Swift odinioară, Truffaut folosește o lume inventată — fără delimitare în timp și spațiu — pentru a vorbi despre evenimente contemporane abia camuflate, într-o parabolă cu un pronunțat caracter satiric. Într-o lume imaginată așadar, în care singurul act de cultură îl reprezintă benzile desenate și abrutizante emisiuni de televiziune, un corp de pompieri primește misiunea să ardă cărțile interzise de lege. Pompierul care fură cărțile pentru a le citi în taină, are revelația întâlnirii cu oamenii cărții — cei care au memorizat operele fundamentale ale patrimoniului universal. Dar oamenii sînt muritori. Pe cînd cărțile...

Umanismul viitorului nu se poate întemeia pe exclusivă cucerire a științei, iar dictatura — indiferent de ce tip sau nuanță — va fi întotdeauna ostilă culturii, oprind-o.



Pledoarie pentru
nemurirea... cărților
(Fahrenheit 451)



Despre meandrele
memoriei...

(Te iubesc, te iubesc)

Te iubesc, te iubesc

Franta — 1967

Scenariul: Jacques Sternberg

Regia: Alain Resnais

Cu: Claude Rich, Olga Georges Picot

Experiența eșuată a unei călătorii în timp. Retrăirea trecutului, o dublă experiență: pentru eroul filmului și pentru regizor, preocupat dintotdeauna de mijloacele cinematografului de a se apropia de meandrele fluxului memoriei.

S-ar putea să găsim însă mult mai multe și certe elemente de anticipație în filmele mari ale lui Resnais: «Anul trecut la Marienbad», «Hiroșima, mon amour» și «Războiul s-a sfîrșit», decît în acesta, care rămîne în mare parte un exercițiu minor.

Timpuri noi

S.U.A. — 1936

Regia și scenariul: Charlie Chaplin

Cu: Charlie Chaplin

Un film mai aproape de zilele noastre decît de anul în care a fost făcut. Charlot în inimitabilul său dialog mut, coregrafic, cu benzile rulante, cu automatizarea și automatismele ei, cu «timpurile noi» care nu exclud sărăcia, vagabondajul...

Nu e ciudat că tocmai la acest film a reacționat vehement critica vremii, reproșîndu-i lui Chaplin că a început să-și ia personajul prea în serios, declarînd că-l preferă pe Charlot-clown, filozofului Charlot?... Disocieri pe cît de prețioase și de schematice, pe atît de false... Nu numai cele două laturi ale lui Charlot nu pot fi despărțite, dar nici personajul de autorul său...

Ultimul țărîm

S.U.A. — 1959

Regia: Stanley Kramer

Cu: Gregory Peck, Ava Gardner, Fred Astaire, Anthony Perkins.

Un pamflet împotriva cursei înarmărilor.

În urma unui cataclism nuclear, ultimele luni de viață ale orașului Melbourne. Un submarin american își înapolează echipajul — victime ale radioactivității — în patrie, la «ultimul țărîm». Ava Gardner și Gregory Peck într-o tristă și disperată încercare de înfrîngere a morții prin iubire. Un Kramer care, ca întotdeauna, este un profund moralist. Un film care spune că atît timp cît un bărbat și o femeie își mai pot murmura eternul «te iubesc», nimic nu este încă pierdut.



Ar putea
vreodată roboții
să ne dea
iluzia
realității?
(Evadați
din viitor)

Lumea vestului

S.U.A.—1973

Regia: Michael Crichton

Cu: Yul Brynner, Richard Benjamin, Linda Scott

Evadați din viitor

S.U.A.—1976

Regia: Richard T. Heffron

Cu: Peter Fonda, Blythe Danner, Yul Brynner

1985, anul acțiunii deconcerțează. Nu e prea aproape pentru o viziune atât de sumbră?

O lume în care divertismentul, distracția sînt programate. În schimbul unor sume fabuloase, o societate perfect organizată oferă spectacole complete, ca iluzia realului, slujindu-se de o armată de roboți inflexibili. O lume în care cea mai mică deviere sau eroare poate fi fatală (așa cum se întîmplă în «Lumea vestului», capul de serie al serialului, unde cow-boysroboți se revoltă și ajung să distrugă pe cei veniți să se joace de-a «westernul»).

Pentru admiratorii acestui centru de distracții, jocul nu e deloc gratuit. La terminarea vacanței, cei care pleacă de pe aeroportul centrului Delos nu mai sînt potențiali, magnații, conducătorii de state care sosiseră aici, ci copiii lor fidele — roboți fabricați în laboratoarele secrete, programați pentru a-și omorî matricea și a da ascultare numai comenziilor autorilor lor.

Hrana verde

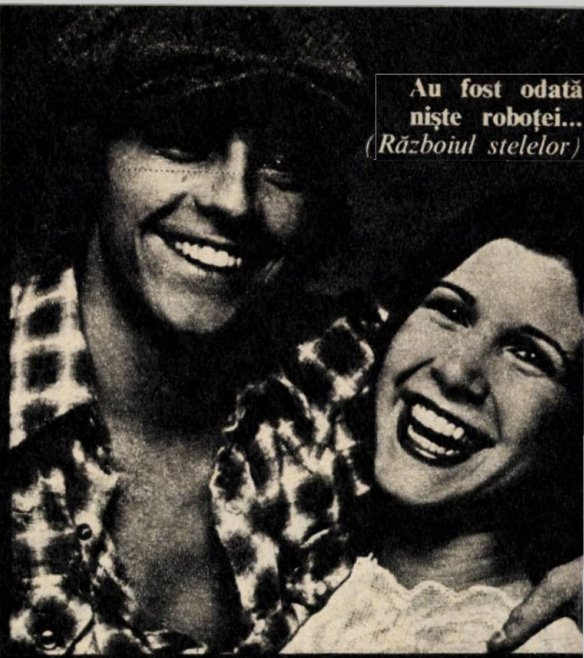
S.U.A.—1973

Regia: Richard Fleischer

Cu: Charlton Heston, Leigh Taylor-Young, Joseph Cotten, Edward G. Robinson.

În «science-fiction»-ul clasic, eroul era un «super om» cu puteri supranaturale. În filmele științifico-fantastice ale ultimilor ani («Soylent green» este un

Au fost odată
niște roboți...
(Războiul stelelor)



Războiul stelelor

S.U.A.—1977

Regia și scenariul: George Lucas

O odisee lipsită de întrebările și meditațiile lui Kubrick, dar nu și de umor, strălucire și interes. Roboți simpatici, Parcă ar fi oameni...

Planeta interzisă

S.U.A.—1976

Regia: Fred Mc Leod Wilcox

Scenariul: Cyril Mume, după o povestire de Irving Block și Allen Adler.

Cu: Walter Pidgeon, Anno Francis, Leslie Nielsen.

Se vorbește despre film ca despre o reușită. Un robot este umanizat de un om de știință fugit de pe pămîntul anului 2200.

Fuga silențioasă

S.U.A.—1971

Regia: Douglas Trumbull

Cu: Bruce Dern, Cliff Potts, Ron Rifkin

O goană nebună, pe viață și pe moarte, în spațiu, pentru conservarea unui fragment de pădure, ascuns într-o rachetă, care ar putea asigura regenerarea pămîntului după o catastrofă nucleară.

exemplu tipic), eroii sînt de fapt niște oameni degradați, care supraviețuiesc la limita umanului, în condițiile unei naturi poluate, alimentației sintetice, supra-populației, șomajului și sărăciei. Un New York în care nu se poate circula fără mască antipoluare, cu oameni dormind ciorchine pe scări, cu mașini de gunoi care strîng dimineața cadavrele celor morți de inaniție pe străzi. Firma «Soylent» — producătoarea de alimente sintetice — conduce din umbră o societate cu guvernatori fantomă. O tragedie a alienării, a nevrozei, a omului transformat în obiect.



**Legătura cu Terra,
singura soluție
pentru a învinge
panica unor
pierduți în cosmos
(Naufragiați în spațiu)**

(S.U.A.), regia John Sturges...

Georg Lukacs, esteticianul care numise cinematograful «cea mai populară formă a mimesysului» spunea că «întrucât filmul poate face ca orice să fie credibil, atribuind oricărui obiect același caracter de realitate, în el nici reprezentarea fantasticului nu cunoaște limite».

Regina spațiului

S.U.A.—195

Regia: Edward Bernds

Cu: Zsa Zsa Gabor, Eric Fleming

O societate de amazoane pe planeta Venus, în anul 2000, a exilat bărbații...

Adolescenți în spațiu

S.U.A.—1959

Regia: Tom Graeff

Cu: David Love, Dawn Anderson, Bryam Grant

Un grup de extraterestri ce vor să distrugă Terra. Noroc că unul dintre ei se va îndrăgosti de o pămînteană...

Alte odisei spațiale

Puteam inventaria alte cîteva «odisei spațiale», de mai mică anvergură desigur, unele dintre ele

cunoscute și publicului nostru, altele, care probabil abia acum rulează în cinematografele din lume. Lista rămîne oricum deschisă: «Invenție diabolică» (R.S.C., regia Karel Zeman) «Eolomeea» (coproducție R.D.G., U.R.S.S., R.P.B., 1972) «Acțiunea Bորորо» (R.S.C., regia: Otakar Fuka), «Revoltă în cosmos» (R.D.G.), «Naufragiați în spațiu»

Rollerball

S.U.A.—1975

Regia: Norman Jewison

Cu: James Caan, Maud Adams, John Beck.

Portocala mecanică

S.U.A.—1971

Regia: Stanley Kubrick

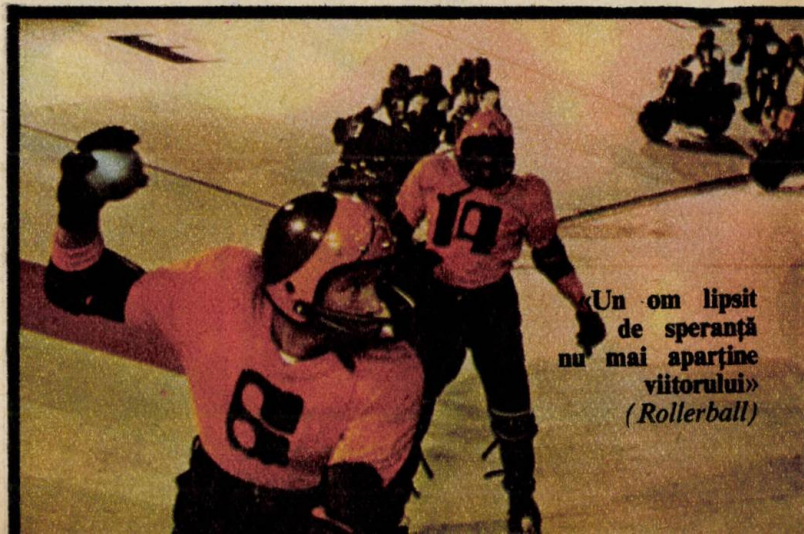
Cu: Malcolm McDowell, Patrick Magee.

Două fișe pentru o nouă categorie estetică foarte la modă în cinematograful occidental de azi: terifiantul. Suavitatea muzicii lui Albinoni sau grandoarea simfoniei lui Beethoven, în scenele de mare violență, a devenit repede un clișeu. În filmele de serie, epigonice, se poartă acum terifiantul pe muzică preclasică.

O punere în discuție a liberului arbitru, a acelei faimoase libertăți de opțiune, mistificare fundamentală a oricărei forme de totalitarism deghizat în democrație. O lume a viitorului în care violența și pornografia nu mai sînt incriminate, ci considerate «loisir-uri», distrac-

ții firești ale unor oameni care cred că rațiunea, nonviolența nu sînt altceva decît «slăbiciuni de sclav». Apărătorul adevăratei libertăți într-o astfel de lume (în care scara valorilor umane s-a degradat pînă la anulare, în care competiția sportivă nu mai e decît o afacere în mina unui concern) nu poate fi numit cu adevărat un revoltat. El rămîne mai curînd un refractar, un neincorporat. «Un om lipsit de speranță și conștient de acest lucru nu mai aparține viitorului» (Albert Camus).

E cazul să ne întrebăm (mai ales pentru că e vorba despre filme «binefăcute»), cine sînt cei interesați în acreditarea unei astfel de imagini întunecate a viitorului? Sînt filme care lasă un gust amar, o senzație de gol sufletească, de insecuritate, neîncredere și zădărnici. Filmul, mai mult ca oricare dintre arte, nu poate fi desprins de ideologie. După cum nici imaginarea viitorului nu este o operație chiar inofensivă, dependentă doar de imaginație...



«Un om lipsit
de speranță
nu mai aparține
viitorului»
(Rollerball)

filmele poetului

Îmi doresc nu o călătorie în galaxii, ci în propria mea conștiință

**«Să atingem prin film acel punct suprem
din care viața și moartea,
realul și imaginarul, trecutul și viitorul,
comunicabilul și incomunicabilul,
încetează să mai fie percepute
în mod contradictoriu»**

(Henri Michaux)

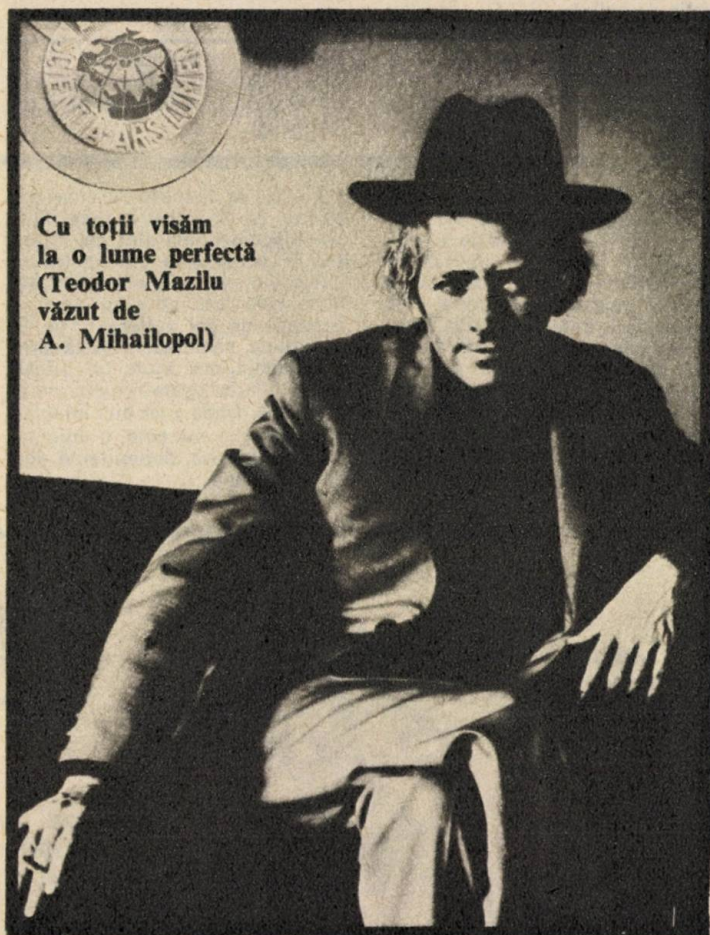


Mărturisesc că niciodată n-am fost tulburat de consecințele civilizației, am primit cu fruntea sus «bombardamentul informațional», m-am traumatizat de «secolul vitezei». Cinematografia, în nechibzuința ei orgolioasă și multicoloră, ține să ne avertizeze asupra multelor catastrofe. Aceste filme mi se par lamentabile, lipsite de orice interes estetic și uman. Nu am nevoie ca un cineast să-mi explice mie că într-o frumoasă dimineață soarele se va răci. Nu cred în aceste catastrofe, și nici nu cred în talentul acelora care le folosesc în scopuri artistice.

Omul secolului XX, spre gloria lui, și-a dat seama tocmai de legătura lui fundamentală cu pământul și florile, vânturile de miază-zi și încrederea în aproape. Personal, am o părere foarte proastă despre femeile care cred în farfurii zburătoare. În orice caz nu m-aș însura cu o femeie care mi-ar zice că a văzut un O.Z.N. Această imaginație casnică nu e decât expresia unei viclenii utopice.

Cu toții visăm la o lume perfectă. Iubesc oamenii care se emoționează de depărtarea stelelor, dar iubesc, în egală măsură, oamenii care se străduiesc să statornicească relații perfecte între oameni. M-ar fascina nu o călătorie în galaxii, ci o călătorie în universul relațiilor umane, aș fi fascinat nu de călătorii extraterestre, nu de oameni care ating nisipul incert al lunii, ci de cei care ating pământul aspru și binecuvântat al iubirii și încrederii. Mai fascinant decât o călătorie în jurul lumii mi se pare o călătorie în propria noastră conștiință.

Teodor MAZILU



**Cu toții visăm
la o lume perfectă
(Teodor Mazilu
văzut de
A. Mihailopol)**

1 ianuarie, anul 2013

Clipiciul și norul de praf

«E foarte greu să faci profeții,
mai ales în privința viitorului»
(*proverb chinezesc*)



După ce se închisera toți ochii, morți de somn, praful, care bîntuia în văzduh ai-doma fulgilor dintr-un burduf, cu deo-

sebiră că praful era mult mai greu și dădea senzația foarte neplăcută, ne mai avînd în ce da, o luă razna spre apus. Bucuria lui cea mare era de a da în ochi, ca proasta-n baltă, dar trucul celor morți de somn îi luase și această plăcere.

—Eu am spus că așa va fi. M-a crezut? Nu m-a crezut nimeni. Acum putem reconstitui cu exactitate cum s-a împlinit mîlînîlî, cu sută la sută și depășirea lui cu vreo 2-3 procente. Dacă ne așezăm cu aparatul în pustiul cel mai inexpressiv al producției mondiale de filme, adică tocmai în producția dușmanilor noștri, și filmăm norul acesta care continuă să se vînture, deși nu prea mai are unde să intre, vom avea imaginea clară și panoramică a situației fără ieșire în care se află fotbalul nostru. (Făcu cu ochiul. El nu scria cronică sportivă, dar îi plăceau trimiterile).

Fiecare mîlînîlî cu tehnica lui cinematografică și cu sălile lui de spectacol. (Făcu cu celălalt ochi). Mîlînîlî I. e. n. a realizat, după părerea mea, cele mai multe scenarii de film, care aveau să aștepte mult și bine pînă a intra în producție. Abia epoca noastră a înțeles aceste scenarii și le-a dat drumul. (Clipi). Unele le-am și văzut pe ecrane: **Manibal**, **Spartacus**, toate superproducțiile cu subiecte istorice pînă la Cristos. După aceea. Evul Mediu n-a excelat decît în arderi pe rug, dar scenele acestea sînt periculoase, că ard pelicula (clipici!).

Cum se scurg anii,
și filmați și ne!



În vremea noastră, am mărit sălile, am mărit ecranul și am micșorat realitatea. Cu cît omul merge mai sus, cu atît lucrurile pe pămînt se văd mai mici. Indivizii parcă sînt împinși spre săli de microbii de gripă, care au cine știe ce întîlnire de la 6 la 8 și de la 8 la 10.

Se strîng toți laolaltă ca să tușească la o pînză ce filfie în lumina artificială o realitate descompusă natural și compusă mecanic.

Am un scepticism total pentru viitorul filmului vorbit, dacă nici filmul mut, cu mult mai grăitor în unele privințe, n-a putut rezista decît 2-3 decenii. De marii comici

ai filmului mut am auzit, dar de marii comici ai filmului sonor mai puțin (Clipi cu stîngul, clipi cu dreptul).

Gîndind toate acestea, distinsul Om de Filme tuși de cîteva ori, aburînd lupa care parcă ar fi asudat de-atîta concentrare asupra lîtelor dintr-o cronică de film, scrisă de el, cu cîțiva ani în urmă, și pe care se depusese praful cosmic. De-ala clipea să nu-i dea în ochi. Da' ce credeți dumneavoastră? Genele sînt și ele o pîrtică din costumul de cosmonaut cu care am fost înzestrați. Omul de Filme închise lupa și abia acum respiră adînc. Praful atîta aștepta. De pe cronică cinematografică, unde se desfășurase o vreme cu aprecierile cele mai pertinente asupra celei

de a 52-a arte (nu mai sîntem în 1950!), o zbughi în organism. Cine a zis că s-alege praful — praful nu s-alege, praful se depune în organismul ales.

Savantul filmolog se duse la calendarul agățat cu capu-n jos pe perete (cu capul în jos, ca să nu uite să rupă foaia), smulse fila și citi cu emoție pe fila următoare: 1 ianuarie 2013. Apoi ceva scris de el cu creionul: Gală de filme de animație prezentată de Animafilm.

—Cum se scurg anii, și filmați și ne!

Marin SORESCU

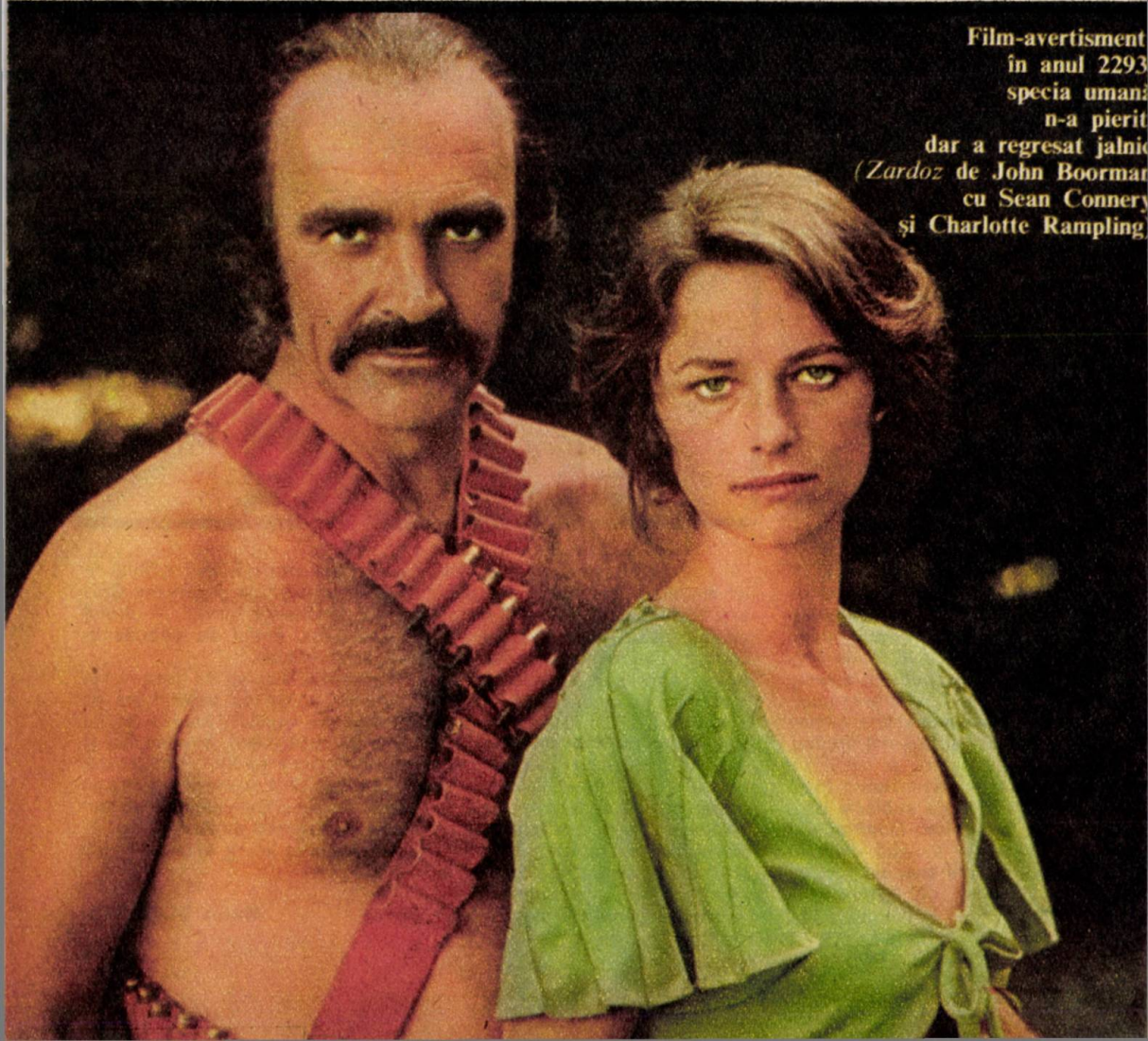


filmul științifico-fantastic

Dinspre viitor înspre prezent

**Chiar și în cele mai năstrușnice fantezii, extraterestrii, androizii, roboții sau alte făpturi fantastice sînt pînă la urmă măcinate de un singur și chinuitor dor:
să pășească din nou pe scoarța tare a pămîntului**

Film-avertisment
în anul 2293
specia umană
n-a pierit
dar a regresat jalni
(Zardoz de John Boorman
cu Sean Connery
și Charlotte Rampling)



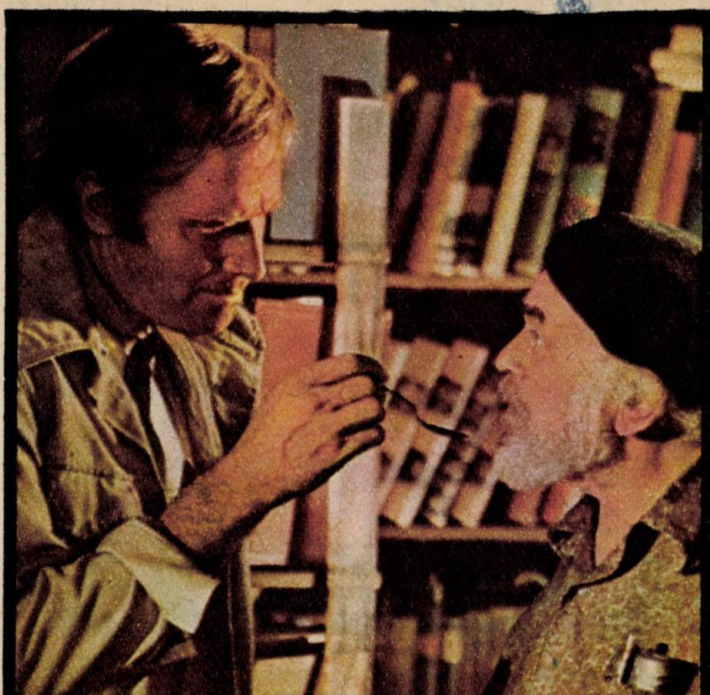


Întruchipările cinematografice ale viitorului au fost inaugurate de joaca lui Georges Méliès cu trucajele, cu posibilitățile

artei a șaptea de explorare a fantasticului. «Călătorie în Lună» (1902), «Călătorie prin imposibil» (1904), «20 000 de leghe sub mări» (1907) sau «Cucerirea poliului» (1912) ilustrează inventivitatea nemărginită a regizorului-iluzionist și pun totodată bazele genului «science-fiction» sau filmului de anticipație științifică.

Maturizarea acestui gen cinematografic a trecut prin etape puternic marcate de evenimentele secolului, ajungând acum, în preajma cruciatului an 2000, mai puțin științific și mai puțin fantastic, preocupat de arzătoarele probleme ale prezentului. Un prezent care arată așa ca în filmele de anticipație ale primelor decenii, un prezent în care călătoria spațială a devenit subiectul unor emisiuni de televiziune în direct. Un prezent care nu mai echivalează progresul cu dezvoltarea tehnologiei, ci își exprimă spaimele în fața folosirii științei împotriva omului. Filmele de anticipație științifică ale deceniului '70 își exprimă neliniștea în fața poluării, a dezechilibrului ecologic, în fața crizei energiei și în fața experimentelor militare atomice. Moda filmului-catastrofă pecetluiește și peliculele «science-fiction» produse de societatea capitalistă ce își rostește pe orice cale spaima de viitor, acum, în prezentul situat sub semnul crizei. Ficțiunile științifice ale anilor '70 nu mai imaginează catastrofe provocate de extraterestrii sau de ciocnirea cu alte planete, ci unele de care se face vinovat omul; moartea planetelor, infectarea apei și aerului sînt rezultatul nechipzuiței sau al pornirilor războinice. Filme ca **Fuga silențioasă**, **Zardoz**, **Planeta maimuțelor** sau **Hrana verde** înfățișează un viitor în care fața pămîntului este pustiită din pricina poluării sau în urma unui război atomic. Deși perspectiva este pesimistă, în atitudinea realizatorilor se mai citește încă speranța în puterea omului de a stăvilii acest dezastru, ficțiunea se constituie în jurul unui mesaj-avertisment adresat prezentului.

Dezvoltînd în esență temele începutului, genul științifico-fantastic și-a nuanțat mijloacele și și-a consolidat platforma filozofică. Dacă în primele încercări precumpănea caracterul descriptiv și miraculosul tehnologic, acum inte-



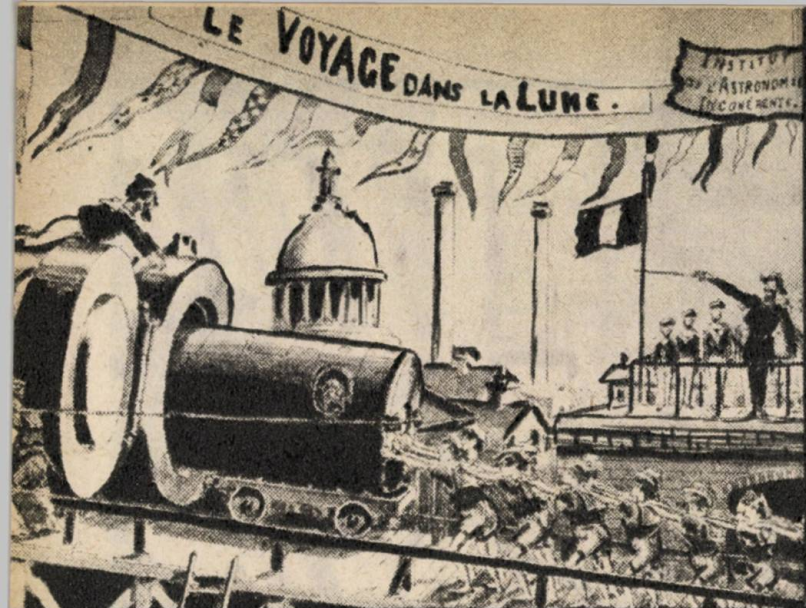
Multe din filmele de anticipație își exprimă neliniștea în fața poluării și a dezechilibrului ecologic (*Hrana verde* de Richard Fleischer, cu Charlton Heston și Edward G. Robinson)

resul cineaștilor vizează mesajul, filmele adoptînd în majoritatea lor formula parabolei filozofice sau politice. Una din principalele teme supuse unei noi tratări este aceea a călătoriei interplanetare.

În centrul universului, planeta Pămînt

Dacă prima expediție cosmică a cinematografului folosea ca navă spațială un obuz (în filmul lui Georges Méliès (**Călătorie în Lună**), următoarele călătorii spațiale descrise de arta a șaptea vor imagina rachete din ce în ce mai asemănătoare cu cele lansate de pe pămînt începînd cu deceniul al șaselea. Descrînd peripețiile unor expediții spre Lună, Marte sau Venus, filmele americane «science-fiction» ale anilor 50-60 s-au încadrat în tiparele genului de «suspense». Succesul unor filme ca **Destinația: Luna** (regia Irwing Paul), **Regina spațiului** (regia Joseph Newmann), **Planeta interzisă** (regia Joseph Newmann) sau **Adolescenți în cosmos** (re-

gia: Tom Gauff) s-au datorat tot mai alurii poliștice a subiectului și preluării personajului «supermanului», sănătos, sportiv și întreprinzător, luptînd cu obstacolele cosmosului ca un detectiv particular cu șiretenia răufăcătorilor din benzile desenate. Marea cotitură în evoluția genului a fost marcată de filmul lui Stanley Kubrick, **Odișeea spațiului 2001**, tulburătoare parabolă a permanenței umanului în spațiu și timpul cosmic. Ambianța tehnologică, excelent realizată scenic, nu este un scop în sine, interesul filmului constînd în analiza relațiilor dintre oamenii secolului al XXI-lea și a raporturilor lor cu mașinile. După acest film, care a modificat substanțial specificul genului «science-fiction», au apărut și altele preocupate dramatic de problemele omului în era tehnocratică. Călătoria spațială devine un simplu pretext în filme ca **Solaris** (regia Andrei Tarkovski), **Fuga silențioasă** (regia Douglas Trumbull) sau **Comedie fantastică** (regia Ion Popescu Gopo). În aceste ficțiuni științifice, cosmo-



**Prima expediție cosmică a cinematografului folosea
ca navă un obuz (Călătorie în lună de Méliès)**

sul este spațiul în care astronauții au revelația propriei umanități. În *Solaris*, un bărbat călător pe altă planetă refuză condiția nemuririi, propusă de acel tărâm și se întoarce pe pământ să îmbătrânească și să moară printre oameni. Este un tulburător cîntec de iubire adresat omului și condiției umane.

În *Fuga silențioasă*, o navă superperfecționată transportă în cosmos o pădure transplantată, cu întreaga floră și faună, grădina zburătoare destinată salvării vestigiilor vegetației terestre pe cale de dispariție din pricina poluării generale. Singurul om aflat la bord își sacrifică viața pentru reușita acestei operațiuni, crezînd cu deznădejde în necesitatea salvării vieții

naturale.

O călătorie cu un astronaut la fel de însingurat descrie *Comedie fantastică*. Copilul crescut pe o navă spațială de o mamă-robot, învățînd cuvintele omenești și privind filme cu splendide peisaje ale planetei noastre este încercat de un dor chinuitor de pământ, de scoarta sa tare pe care încă nu a pășit. Toate aceste filme polemizează cu viziunea pesimistă a diminuării umanului în epoca tehnologică.

Revolta mașinilor

Genialul Chaplin realizează în

Timpuri noi o surprinzătoare interpretare a temei «revolta mașinilor». Charlot, muncitor la o bandă rulantă este ales să încerce «mașina - care - hrănește - omul - lucrînd - pentru - economie - de - timp». Revolta mașinii îl supune pe Charlot unui adevărat supliciu: îl pocnește în nas cu un cocean de porumb, îl stropește cu supă fierbinte, îl șterge cu violență, pînă la învințire cu tija-șervețel intrată într-o demență trepidată. Acestei semnificative împliniri tragi-comice îi urmează criza de nebunie a lui Charlot, devenit omul-robot și revoltîndu-se la rîndul-i ca o mașină defectă. Este o lucidă viziune asupra viitorului societății tehnocratice uniformizatoare, un strigăt de revoltă împotriva strivirii omului sub tiparul mașinii.

Tema a căpătat, între timp, numeroase tălmăciri, mașinile s-au perfecționat și în viață și în filme, dar abordarea ei pornește din aceeași dorință a artei de a semnaliza pericolul domniei absolute a tehnologiei. Una dintre cele mai emoționante secvențe ale genului «science-fiction» este aceea a deconectării ordinatului Hal din *Odișeea spațiului 2001*. Atotștiutorul Hal trăiește o criză de orgoliu într-un moment în care membrii echipajului iau o hotărîre fără el și, ca urmare, se revoltă ucigîndu-l pe rînd, înscenînd accidente. Ultimul supraviețuitor îl deconectează, circuit după circuit, și în ultimele sale minute computerul apelează la coarda umană a cosmonautului cîntîndu-i «cu glas nefiresc un cîntecel pentru preșcolari. În mod paradoxal, această încercare îi separă și mai net pe cei doi adversari, sunetele metalice trădează încă o dată înspăimîntătoare lipsă de sentimente.

Într-un alt film, *Lumea vestului* (regia Michael Critcheon), revolta cuprinde pe roboții unui orașel-western, divertisment bine plătit de excursioniștii care n-au apucat să trăiască vremurile agitate ale luptelor dintre «cow-boy». În decolul cu saloon-uri și case de lemn, roboții înveșmîntați ca oamenii din vestul sălbatic se împușcă între ei spre satisfacția spectatorilor dornici de senzații tari. O defecțiune a programului face însă ca unul dintre «cow-boys» să-și schimbe ținta înspre spectatori, urmărindu-i într-o furie ucigașă. Inspirat de acest film, *Evadați din viitor* (regia Richard Heffron) dezvoltă această temă în cheie polițistă. Doi ziaristi descoperă că un savant nebun trimite roboți perfect asemănători oamenilor să-i ucidă și,



**O surprinzătoare
interpretare
a temei:
«revolta mașinilor»
(Timpuri noi
de Chaplin)**

preluându-le identitatea, să-l ajute să devină stăpînul lumii. Aceste filme sînt variațiuni pe aceeași temă, exprimînd spaima în fața omului-inventator «care se joacă cu focul».

Experiențe, arme și lacrimi

După bombardamentul Hiroshimei, spaima în fața războiului atomic a unit milioane de oameni în marșuri de protest împotriva experiențelor militare cu bomba, a mobilizat nenumărate reuniuni politice propunînd tratate de neproliferare a armelor nucleare. Pericolul bombeii a devenit coșmarul secolului. Filmul științifico-fantastic a exprimat aceste spaime în ficțiuni ce înfățișează pămîntul după marele război atomic. În emoționantul film, **Ultimul tărîm** de Stanley Kramer, oamenii mor din pricina radiațiilor nucleare. Clădirile rămîn neclintite, obiectele au încremenit în poziții amintind de utilizarea lor omenească, vîntul mai flutură steaguri și inscripția plină de tîlc «mai ai încă timp, frate». Este mesajul cutremurător adresat prezentului, care poate și trebuie să împiedice dispariția omenirii. O imagine asemănătoare, a unui New York cu zgîrie-norii și străzile pustii înfățișează filmul **Lumea, carnea și diavolul** (regia Ronald Mc. Dougall). Cel trei supraviețuitori ai războiului atomic vor pleca în cosmos, perpetuînd specia umană și conservînd esența civilizației.

Planeta maimuțelor (regia Franklin J. Schaffner) are ca personaj principal un cosmonaut pămîntean (Charlton Heston) care după o călătorie de ani-lumină eșuează pe o planetă locuită de maimuțe vorbitoare organizate într-o societate de tip fascist. După multe peripeții în această lume de coșmar, el descoperă un adevăr terifiant, acela că se află pe planeta Pămînt: ruinele statuii Libertății sînt dovada că omenirea a fost distrusă de războiul atomic. Strigătul de groază al lui Charlton Heston în fața statuii este auzit din secvențele antologice ale filmului «science-fiction», un semnal strident în fața pericolului nuclear.

Filmul **Zardoz** (regia John Boorman) anticipează anul 2293, cînd pe fața pustie a pămîntului, după războiul atomic, oamenii s-au organizat în horde. Specia umană nu a pierit, dar a regresat jalnic.

Amintirea chinuitoare a Hiroshimei i-a făcut pe cineștii japonezi să creeze o serie de filme ce imaginează urmările nefaste ale expe-

riențelor nucleare. Radiațiile au dus la deșteptarea unor monștri preistorici care invadează orașele moderne ale Japoniei și le distrug cu furie dezlănțuită. **Godzilla**, **Dagora sau King Kong**, monștrii din filmele regizate de Inoshiro Honda, năruie cu ușurință avioane, vapoare, submarine, mașini. Deși trama acestor ficțiuni este naivă și realizarea de multe ori stîngace, spaimele exprimate prin ele sînt autentice și mesajul grav pledează pentru încetarea experiențelor ce pun omenirea în pericol.

Viitor-speranță

După preferința pentru tema catastrofei, genul «science-fiction» ar părea atins de aripa neagră a pesimismului. Impresia este falsă, pentru că rostul unor filme ca **Solaris**, **Odișeea spațiului 2001** sau **Fuga silențioasă** este tocmai de a pleda pentru conservarea elementului uman în era tehnologică, pentru folosirea științei în favoarea progresului. Chiar și filmele care înfățișează catastrofa generală o fac încrezătoare în putința preîntîmpinării ei.

Încrederea în om răzbate și din unele filme ce imaginează întîlnirea pămîntenilor cu extraterestrii (filmul est-german **Eolomeea**, sau **Acțiunea Bororo** al regizorului ceh Otakar Fuka). Recentul film **Întîlnire de gradul 3**, regizat de tînărul american Stephen Spielberg (autorul marelui succes **Fălcii**) tratează și el tema în cheie optimistă. Mult disputata problemă a OZN-urilor (obiecte zburătoare neidentificate) în care nu puțini sînt cei care au păreri, declarînd chiar că au văzut «ceva», mult disputata problemă devine deci subiectul unei ficțiuni științifice cinematografice. Întîlnirea «de gradul al treilea» înseamnă în terminologia de specialitate, întîlnirea față în față dintre om și extraterestru. În filmul lui Spielberg, acest contact nu numai că nu prezintă nici un pericol, dar este sugerată chiar posibilitatea împrietenirii dintre pămînteni și «cei alții».

Tot în cheie optimistă este conceput și **Războiul stelelor** (regia George Lucas), cel mai mare succes de încasări al tuturor timpurilor. Intrigă cinematografică constituită după tipicul basmului, povești cu un prinț și o prințesă în ambianța spațială, filmul aparține genului science-fiction prin recuzita tehnologică. Peripețiile angajînd extraterestri, androizi, roboți,

făpturi fantastice și omenеști, se soldează cu victoria binelui și cu pacea cosmică.

Iată, deci, că motivul «războiului lumilor» și-a pierdut actualitatea. Să fie acesta reflexul unui optimism de ultimă oră? Chiar dacă imaginea luminoasă a viitorului nu este o certă credință, ea este totuși o arzătoare speranță. Filmul de anticipație științifică, dincolo de unele concesii făcute modelor și spectaculosului, exprimă temerile prezentului în fața viitorului, dar și aspirațiile legate de el. Încercarea de a influența în bine devenirea umanității consolidează statutul acestui modern gen cinematografic.

Dana DUMA

O călătorie spațială în care cosmosul este doar un pretext pentru ca astronautii să aibă revelația propriei umanități (Fuga silențioasă de Douglas Trumbull)





amintiri
din
viitor

meditația unui poet

Clopotul

«Înaintăm cu repeziciune înspre era produsului temporar, fabricat cu metode temporare, pentru a servi unor necesități temporare» ne anunță Alvin Töffler în mult comentatul volum «Șocul viitorului». Constatarea lui, pe marginea acestei «economii a tranziției», care va înlocui «economia permanentei», nu e lipsită de nostalgie, de regret. «Obiectele au o semnificație foarte mare, nu numai din cauza funcției lor utilitare, ci și din cauza impactului lor psihologic. Între noi și obiecte se stabilesc relații. Obiectele influențează simțul nostru de continuitate sau discontinuitate. Ele joacă un rol în structura situațiilor, iar reducerea în timp a relațiilor noastre cu obiectele accelerează ritmul vieții. De asemenea, atitudinea noastră față de obiecte reflectă judecăți fundamentale de valoare».

Meditația unui poet de la sfârșitul secolului al XX-lea asupra aceluiași teme — a permanenței obiectelor, a fugii de alienare prin obstinată încăpăținare de a păstra relații — nu neapărat utilitare cu obiectele — pare un răspuns dat cu anticipație temerilor formulate de Töffler.

Marin Tarangul este un poet îndrăgostit de obiecte vechi. Dar «clopotul» lui nu este un simplu obiect uitat de lumea cea nouă...



Cele două scene care urmează au în vedere același fapt: cu singura diferență că în prima secvență faptul se desfășoară astăzi, pe cînd în cealaltă, faptul se petrece în preajma anului 2000.

Trăeam în fiecare dimineață pe acolo. Era în drumul meu. Și în fiecare dimineață mă opream în fața unei case vechi, în fața intrării ei boltite care acum fusese abandonată. Se făcuse o intrare nouă în cealaltă latură a casei. Chiar atunci cînd eram grăbit, tot îmi făceam vreme să-mi arunc o privire. Sus, în arcada ușii, într-o firidă, era așezat ciudatul clopot care odinioară slujise ca sonerie de intrare. Nu mai avea lanț, așa că n-aveai cum să-i auzi sunetul. Odată doar, pe o ploaie mare, m-am adăpostit sub bolta intrării

și, cățărîndu-mă sus, am lovit clopotul cu un ciocănel pe care-l luasem anume cu mine. Sunetul era și mai frumos decît mi-l închipuisem. Tot atunci am putut să văd mai bine cum era făcut clopotul acesta care începuse să mă preocupe atît de mult. Nici nu era nevoie să fi luat cu mine ciocănelul. Dar eu n-aveam de unde să știu pentru că nu-l văzusem atît de aproape. Avea ciocănelul lui, din metal vechi, cu două cîrlige la margine; arăta cam așa cum era cocoșul la vechile pistoale. Nu-l văzusem pentru că era ascuns în adîncul firidei. M-am cățărat cu cîțiva centimetri mai sus și am lovit clopotul cu ciocănelul lui. A scos un sunet plin și rotund. Din ziua aceea m-am simțit atras și mai mult de clopotul de la vechea intrare.

Cred că nu e vorba de obsesie. Sînt un om care știe să se stăpînească în situații mai delicate, cu

atît mai mult pentru fleacuri. Dar trebuie să recunosc că făcusem o reală pasiune pentru clopotul de la vechea intrare și devenise aproape o ceremonie trecerea mea zilnică pe acolo. I-am povestit, amuzat, unui prieten atracția mea pentru clopotul ăsta.

— Sper că n-am devenit maniac. E un lucru prea mărunț ca să te poată influența serios.

— Poți să știi?... mi-a zis el, dar eu cred că, de fapt, manile cu lucruri mici trebuie să înceapă. Te acaparează pe nesimțite. Lucrurile importante nu te acaparează, ci te obligă. Pe cînd la mărunțisuri...

Știam că n-are dreptate. Făcusem o pasiune ca orice altă pasiune. Îmi plăceau obiectele vechi. Clopotul ar fi plăcut oricui. Bineînțeles că asta nu înseamnă că trebuie să-l vezi în fiecare zi. Dar eu aveam oricum drum pe acolo. Făceam doar un mic ocol din drumul obișnuit care trecea pe o stradă alăturată, îmi priveam clopotul o clipă și-mi vedeam apoi de treabă.

Într-o dimineață m-am sculat cu un sentiment ciudat. Nu-mi dau seama dacă visasem sau nu. Impresia mea este că nu visasem, ci, pur și simplu aveam siguranța că la ușa mea de la intrare, în locul soneriei, se afla clopotul. Îmi părea atît de sigur lucrul ăsta, încît m-am dus repede să văd. Nu era nici un clopot și soneria era la locul ei. Am încercat-o, dar nu mergea. Și știam sigur că seara soneria fusese bună. Mă sunase un vecin. Am demontat-o ca s-o repar. Mă pricep la lucruri d-astea, așa că nu era nici o problemă. Dar nu era defectă soneria, ci, transformatorul ei. Trebuia să iau altul. Am plecat grăbit de acasă întrucît înțiriasem așa de mult cu soneria. Eram foarte curios să văd clopotul. Era la locul lui. Cred că de data asta l-am privit mai multă vreme. Nu știu de ce. Sper, ori-

cum, că nu sînt maniac. I-am pomenit din nou prietenului meu de clopot și mi-a spus, făcîndu-mi semn cu degetul:

— Dacă după atîta vreme nu ți-a ieșit din cap clopotul ăla, o să ajungi maniac de-a binelea!

Avea puțin dreptate, așa cum oricine are puțină dreptate. Eu știu însă cît mă preocupa povestea cu clopotul. Dacă aș fi maniac, m-aș gîndi tot timpul la el. Dar eu îmi văd liniștit de treburi și mă gîndesc la clopot doar cînd îmi aduc aminte. Mi s-a mai întîmplat și cu alte lucruri. Am mai avut și alte pasiuni. Cred că e normal să-ți dorești cîte ceva și să simți că într-adevăr poți să dorești ceva. Prietenul meu, pe lîngă faptul că nu simte nici o plăcere pentru lucruri vechi, nici nu e în stare de o dorință adevărată. La el totul e bun în măsura în care e folositor.

Peste drum de casa veche cu clopot, într-un bloc cu cîteva etaje, locuiește o familie, soț și soție. Apartamentul lor are fereastră chiar în dreptul intrării cu clopot. Bărbatul tocmai dase la o parte perdeaua.

— la uite, mă! zise el tare, ca

să-l audă nevastă-sa de dincolo. Vino să vezi. Iar s-a oprit ăla dincolo...

Nevastă-sa a venit repede alături, la fereastră:

— Ce-o fi cu el? Și azi dimineață l-am văzut, după ce-al plecat tu... Mereu se oprește la intrarea ăla... Dacă-o fi vreun hoț? Poate trebuie să anunțăm pe cineva...

— Nu cred eu să fie hoț... Hoțul se vede. Și ce să caute un hoț de atîtea ori la o ușă? O vede odată și-l ajunge! Așa stă ca vițelul la poarta nouă. Îl vede oricine.

— Ba nu-l vede. Doar noi l-am observat! Să știi că e ceva cu asta... Altfel ce să cauți mereu în fața unei porți? Pe acolo și așa nu se umblă... E hoț, sigur e hoț și vrea să intre pe acolo...

— Lasă-mă, cu prostiile... tu, de cînd l-au furat pe Joldea, numa' hoți vezi!

— Atunci, ce e?

— Nu știu ce e!

— Păi vezi că am dreptate?!

— N-ai nici o dreptate...

Și discuțiile continuau fără să se lămurească pricina lor.

M-am sculat astăzi dimineață

mult mai devreme. Eram hotărît să iau clopotul și să-l aduc la mine acasă. Acolo și așa nu folosea nimănui și nimeni nu-l băga în casă. Nu e nici un furt să iei un obiect care nu aparține nimănui.

Am pregătît cîteva scule și le-am băgat în servietă. Nu vroiam să amîn treaba. Puteam s-o fac cînd mă întorc, sau seara cînd nu m-ar fi văzut nimeni. Dar eram prea prins de ideea pe care și așa am descoperit-o abia acum: de ideea că puteam să iau clopotul, pur și simplu. Îl luam, era al meu, și aveam bucuria să fie mereu la mine în casă. Lucrul vechi îmbogățește atmosfera și îți dă o intimitate cu spațiul în care te afli. Așa că eram nerăbdător să știu clopotul la mine în servietă, să mă bucur la slujbă uitîndu-mă din cînd în cînd la el și, în sfîrșit, să-i arăt și prietenului meu că obsesia mea a luat sfîrșit. Am plecat mai devreme de acasă ca să am destul timp să demontez clopotul de la locul lui. Nici nu-mi păsa că mă vede cineva. Chiar așa să fi fost, aș fi dat pe loc o explicație: sînt artist și vreau să pun clopotul într-un loc unde merită mai multă atenție. Mergeam cu pași repezi și-mi zîmbeam bucuos la gîndul că mai am cîteva pași pînă la țintă.

În aceeași dimineață, foarte devreme, cînd încă nu se luminase bine, în dormitorul soților care locuiau peste drum de intrarea cu clopot, plapuma patului s-a dat brusc de-o parte. De sub ea s-a ridicat în capul oaselor bărbatul. Avea ochii aprinși ca și cum nu se trezise acum din somn.

— Știu, acum știu!... Auzi Lenuță?

Lenuța fusese și ea trezită de zmcitura plapumei. Avea vocea încă lipită și părul împrăștiat peste jumătate de față.

— Ce zici?... Ce... ce știi?

— Știu ce-l cu tipul ăla de vizavi,

— Care tip?

— Eiii! ăla care se oprește în fața porții...

— Aaa!

— De vreo oră mă tot suceam în pat și îmi băteam capul ce căuta ăla acolo.

— Mai bine dormeau... Eu mă culc...

— Stai, zise el apucînd-o de umăr. Stai să-ți spun... Pînă acum ziceai că-l hoț și acu' nu te mai interesează!?



Clopotul

— Păi, spune, atunci ce-i cu ei?
 — Știu ce caută acolo!
 — Da? și vocea femeii, trezită
 acum, a devenit curioasă.
 — Se uită la clopot!
 — Ce clopot?
 — E acolo la intrare un clopot
 vechi ascuns deasupra ușii.
 — Și vrea să-l ia?
 — Nu știu... Te pomenesti că
 vrea să-l ia.
 — Sigur! Îi place, d-ai să se tot
 uite la el.
 — Știi ce?... Mi-a venit o idee.
 Mai bine să-l luăm noi. Poate e de
 valoare.
 — Crezi?
 — Sigur că da! Mă îmbrac re-
 pede și trec să-l iau chiar acum.
 Chiar așa și făcu. A trecut din-
 colo, s-a ridicat pe clanta vechi

uși și cu un cuțit de bucătărie a
 desfăcut clopotul de la locul lui,
 aducându-l în casă. Pe urmă s-a
 așezat la geam și l-a așteptat. Știa
 că trece în fiecare dimineață.

Am ajuns când încă nu se fă-
 cuse bine lumină. Am luat o șurub-
 elniță, m-am cățarat pe marginea
 peretelui până sus și când să întind
 mina... vād că nu mai e clopotul!
 Se vedea că fusese scos, smuls
 de acolo...

Am coborît și am privit împre-
 jur. Nici un semn de viață. M-am
 uitat iarăși la firida unde fusese
 clopotul... Am închis servieta și
 am plecat îngândurat mai departe.
 Mă tot frământa ceva:

— Ațiția ani a stat clopotul aco-
 lo și tocmai acum să vină cineva
 să-l ia...?

— II —

În fiecare zi treceam prin fața

casei aceleia vechi. Era foarte
 veche, cum sînt puține acum în
 București. Ceea ce mă atrăgea la
 ea nu era vechimea ei, care ori-
 cum avea farmec, ci mult mai
 mult, un clopot ciudat, bine as-
 cuns într-un lăcaș deasupra unei
 intrări pe care nu mai circula ni-
 meni demult. Clopotul era așa de
 bine ascuns de privirile oricui, în-
 cît mă mir că l-am descoperit. Nu
 știu ce mă atrăgea la clopotul
 ăsta. Poate pasiunea mea pentru
 lucruri vechi, poate și aspectul lui
 ciudat, de lucru pe care azi e greu
 să-l mai întîlnești. În orice caz, de
 cîte ori aveam drum prin apropie-
 re mă abăteam și la vechea casă
 să-mi privesc clopotul. Într-o zi
 umedă, când nu umbra nimeni pe
 străduța aceea, m-am cățarat pînă
 deasupra ușii ca să încerc clopo-
 tul, să vād ce sunet are. A scos
 un sunet plin și rotund. Din ziua
 aceea parcă mă simțeam și mai
 atras de clopotul ăsta. Devenise
 pentru mine o ființă secretă și nu

visul „trăit“

D'a capo...

Reprezentant de frunte al poeziei franceze contemporane, alături de Paul Eluard, de André Breton, de Louis Aragon, adept și susținător fervent al mișcării suprarealiste, participant cu arma și versul la rezistența antinazistă, împletind acțiunea cea mai responsabil umană cu visul, Robert Desnos (1900—1945) a lăsat un testament de mărturii, impresii, proiecte, experiențe artistice care-l situează printre autenticii căutători de soluții privind înnoirea substanței și a mijloacelor de expresie ale artei scrisului, ale artei în general.

Preocupările cinematografice ale lui Robert Desnos (mergînd de la cronică de film din «Journal littéraire» în perioada marii epoci a filmului mut și pînă la *Steaua de mare*, film realizat în colaborare cu Man Ray — unul dintre puținele filme suprarealiste) relevă resurse uimitoare în înțelegerea specificului celei de-a 7-a arte.

Pentru Desnos, cinematograful era locul privilegiat de manifestare a ceea ce suprarealistii numiseră «*de merveilles modernes*», fiind între toate artele, cel mai apt de a face visul «trăit» de mai mulți oameni odată.

«D'a capo» este unul dintre cele 11 scenarii și sinopsisuri reunite și prezentate într-o culegere postumă de André Tchernia. Sinopsisul relevă, mai mult decît o ipoteză de film științifico-fantastic, o fulgurație lirică a unui artist, care cu drept cuvînt poate fi numit vizionar.

R.P.



vers» de Jules Sageret, colecția

Într-o grădină, doi
 bărbați discută. Unul
 dintre ei îi explică ce-
 lălalt teoria «Univer-
 sului în pulsație» (a
 se vedea «Noul uni-

«Viitorul științei», editura N.R.F.
 1940) și discuția lor ar permite înse-
 rarea unui foarte scurt documentar
 (maximum 3 sau 4 minute) care să
 explice cum este posibil ca uni-
 versul din care face parte pămîntul
 să se dilate, literalmente ca un

plămîn care inspiră și cum, într-o
 zi, peste milioane de ani, se va con-
 tracta, ca un plămîn care expiră.

Unul dintre cei doi bărbați pleacă pe o frază banală, fixînd o întî-
 nire pentru a doua zi... Îl vedem
 îndepărtîndu-se pe stradă. La o
 răspîntie, îl calcă o mașină. Moare.
 Cîțiva oameni îi ridică de jos cadav-
 rul.

Revedem una din imaginile do-
 cumentarului, arătînd universul în
 contracție.

Crainic: Si într-o zi, peste mili-
 oane de ani, universul se contrac-
 tă, revenind în trecut, spre forma sa
 primitivă, și totul începu să retră-
 iască invers, o viață fără memorie,
 unde viitorul era cunoscut.

Vedem o mormint într-un cimi-
 tir. Sosesc lucrători care-l deschid.
 Apoi oameni lacrimînd.

— E peste puterile mele, plîng și
 totuși știu că va trăi.

Groparii scot sicriul. Îl așază
 pe un dric. Cortegiul se îndepăr-
 tează. Sosește la biserică, apoi la
 domiciliul mortului. Serile de veghe
 în jurul corpului, pe care-l reluăm,
 îl readucem pe șosea și îl aban-
 donăm în același loc. Corpul se
 agită o clipă. Sosește, pe neaște-
 ptate, o mașină care trece peste
 el. După care mortul se ridică și-și
 regăsește prietenul, cu care începe
 conversația de la început.

Ne putem închipui procedeele, care
 ne va permite să readucem la via-
 ță o întreagă epocă istorică cu obi-
 ceirile, modele, evenimentele sale,

lipsea zi să nu-l fi văzut o dată, de două ori, ba chiar de trei ori.

I-am vorbit prietenului meu de pasiunea mea pentru clopot. Nu știu cu ce l-oi fi supărat că mi-a răspuns aproape indignat:

— De clopote îți arde țiel! Sînt astăzi motive mai serioase de ne-bunie. Auzi! Lumea a intrat într-un vîrtej isteric și el vine cu... asta... cum îi zice... Uite că-mi pierd șirul și uit cuvintele...

— Poate că ceea ce fac eu e foarte normal. De ce să fiu eu obligat să fiu speriat ca alții? Eu n-am presimțiri așa că n-are de ce să-mi fie teamă. Ce, deranjează pe cineva faptul că mie îmi place un clopot?

— Păi tocmai asta e, că ești nesimțit! Acu' nu-ți mai poți permite luxul micilor manii... Astea mergeau acum douăscinci, cincizeci de ani. Acum ne trebuie mari maniaci, cei mici sînt un nonsens și o inerție...

L-am lăsat în pace. Prea multă lume devenise irascibilă. Am văzut chiar oameni nepăsători care se contaminau și izbucneau dintr-odată. Întîlneai profeți la tot pasul, încît devenise un fel de funcție a spațiului să-i auzi undeva, oriunde te-ai fi dus. Chiar aseară, la gară, un tip deschiet la gît se lua de oameni și le spunea să-și lăpăde bagajele că nu mai au nevoie de ele: «O să vină experiența», așa zicea el tot timpul, gesticulînd și arătînd cu degetele în toate părțile.

Istoria a cunoscut de-a-lungul ei o multitudine de panici din astea. Mai ales cînd se legau de cifrele unor ani cotați dinainte ca nefaști. Este destul de explicabil ca fenomenul să se repete acum, în pragul celui de al treilea mileniu. Unii se excită din asta, alții savurează momentul și sînt satisfăcuți să-l ațite, alții sînt echivoci și naivi, iar alții au alte probleme...

Eu cel puțin nu eram în miezul

acestei gripe infecțioase. Îmi aduceam din cînd în cînd aminte de ecourile acestora tulburi, mă gîndeam puțin și nu acceptam nici o schimbare în cursul normal al evenimentelor. Nu mă puteam obișnui, sau eram cu totul străin de posibilitatea unei cotituri radicale în viața omului. Trebuie însă să recunosc, oarecum, că gesturile și acțiunile mele obișnuite au scăzut în intensitate datorită acestei atmosfere nesigure și încărcate de presimțiri. Dimineața mă spălam mult mai superficial ca înainte, devenisem neglijent cu îmbrăcămintea, neglijam și mesele, deși mă socotesc un gurmănd, înțirzim acolo unde trebuia să fiu punctual...

Am observat la foarte mulți treaba asta, adică neglijarea aspectului, a felului de comportare și, în plus, o îngăduință nepăsătoare, o labilitate a relațiilor între oameni.

dar de-a-ndoaselea.

Astfel, într-o atare lume, nu vom avea nici un fel de memorie, dar vom cunoaște viitorul. Și-l vom cunoaște din ce în ce mai puțin, pe măsură ce vom îmbătrîni, sau mai curînd, pe măsură ce ne vom apropia de tinerețe. În acea lume nu va mai fi durere în sensul adevărat al cuvîntului, pentru că vom începe prin a suferi, iar odată survenit evenimentul dureros, îl vom da uitării și vom fi fericiți.

Pentru a lua un exemplu elementar, pe un puști îl vor durea mai înlîi fesele, apoi va primi o bătaie la fund, după care se va ridica de jos vîoi și, va înfuleca un borcan de dulceată, pe care-l va pune la loc în clipa următoare.

Este poate inutil să împingem ficțiunea la extrem și să arătăm un banchet unde mesenii și-ar reumple, cu ajutorul furculițelor, farfuria cu pui, care, odată reconstituit pe platou, ar merge în cuptor, pentru a

ieși de acolo crud, și-ar regăsi pezele în bucătărie, ar primi o lovitură de cuțit, după care ar pleca să ciugulească prin curte, piuind.

Ne imaginăm, de asemenea, navele scufundate ieșind din mare, bucățile de fier vechi formînd la loc avionul care-și va lua zborul etc.

Din punct de vedere sentimental, despărțirea va fi începutul unei povești de dragoste care va merge, în crescendo, pînă la cel din urmă sîrut care va fi, de fapt, primul, dar după care îndrăgostiții vor uita că s-au lubit, fără a-și mai aminti măcar numele.

În același fel, moartea va fi înlocuită printr-o naștere inversă. Doctorul, înainte de a intra în cameră, îi va spune tatălui: «Era un băiat!». Din cameră va ieși o femeie, singură, surzătoare, care, citeva luni mai tîrziu, îi va spune sofului ei «Cred că ai fost tată!». Și tot așa mai departe. Materia este atît de bogată, încît nu am putea decît să înmulțim excesiv exemplele. Va fi de ajuns să ne punem de acord asupra tonului general al filmului. Să ne imaginăm, din punct de vedere istoric, un război din anii '70, în care, după ce s-au traversat înapoi toate evenimentele, l-am revedea pe mareșalul Leboeuf spunîndu-i lui Napoleon, în timp ce-i arată armata intactă:

— «Nu lipsește nici măcar un nasture de iambieră!»

Robert DESNOS



Cinematograful, după Desnos, ar fi locul privilegiat de manifestare a ceea ce suprarealității numiseră «miraculosul modern» (Ciinele andaluz de Luis Buñuel)

Clopotul

De clopot însă nu uităm. Îl vizitam în fiecare zi privindu-l cu aceeași bucurie ca pe rămășița unei lumi mai liniștite și mai simple.

Cei doi soți priveau, de peste drum ascunși în spatele perdelei ca să nu fie văzuți:

— Iar a venit. Stă acolo și se uită în sus.

- Nu se uită în sus.
- Ba, în sus se uită!
- Ba nu, se uită în altă parte, da' se face că se uită în sus.
- Daaa...?!
- Ce-o fi cu el?... Poate e bolnav.
- Și ce, dacă e bolnav trebuie să se uite la pereți?
- Nu știi că nepotul dinspre soră al doamnei Panaitescu a fost internat pentru că se uita mereu în tavan?
- Dar asta iese din casă și vine aici mereu. Stă ce stă și pleacă.
- N-o fi chiar așa nebun...
- Atunci, poate e arhitect?... Îi place casa asta.

- Nu ei! Arhitecții fac planuri, nu se uită atîta la case.
- Te pomenești că e din ăștia... speriați?
- Atunci, tot nebun el!
- Da, da' are motiv!
- Poate e și criminal. Din ăia perversi care nu sînt întregi la cap.
- Să știi că ai dreptate. E ceva cu ăsta. Prea vine mereu și se uită în sus.
- Nu în sus, într-o parte!
- Unde s-o uita, treaba e suspectă!
- Să-l anunțăm pe Victoraș. El știe cum se face în situații din astea.
- Nu, lasă-l. Acu' doarme pînă mai tirziu. Îl durea capul aseară. Nu știi că am fost la ziua lui Neacșu, contabilul de la etajul patru care și-a luat ieri pian.
- Ce pian? Știe el să cînte?
- Nu știe. Dar e om de gust. Trebuie să aibă un pian în casă.
- Uite-l că a plecat... mai zise femeia, arătînd afară pe fereastră.
- Au hotărît să mai aștepte. Să mai vadă, poate află ce e cu individul de peste drum. Poate nici nu e chiar criminal și dacă anunță degeaba, se fac de rîs.

Nu cred în semne, dar de cîteva zile parcă se petrec cu dinadinsul tot soiul de fapte fără noimă. Întîi, mi s-a rupt pantoful exact în două, pe zi de ploale, pe urmă mi-a luat foc servieta — așa hodoronc-tronc — pe urmă, mi s-a blocat ușa și am stat închis în casă pînă seara; m-a prins și controlorul fără bilet în mașină, deși îl cumpărasem cu o clipă mai înainte și îl pusesem — îmi aduc aminte perfect — în portofel, lîngă monede. Ieri, într-un magazin, am dărlămat — nu știu deloc cum, pentru că eu mă uit pe unde umblu — un turn înălțat din conserve, avea peste doi metri și m-a doborât la pămînt acoperindu-mă. Și pe lîngă astea, care s-au petrecut una după alta, aseară, cînd am ajuns acasă, cineva îmi luase soneria — nu butonul de sonerie de afară, ci soneria atîrnată înăuntru deasupra ușii. În casă nu-mi lipsea nimic, numai soneria dispăruse. Nimeni nu fusese la mine, nimeni altcineva decât mine n-avea cheia!

Noaptea n-am putut dormi. Mă tot frămîntam. Cred că m-am schimbat în ultima vreme. Valul de nesiguranță a devenit și mai confuz. Îmi dau seama acum că sînt un om slab; m-am lăsat furat de starea de spirit a celor prăpăstioși. Sper însă că nu sînt mulți





**«Cînd te ocupi de viitor,
e mai important să ai imaginație
și intuiție decît să fii «exact»
sută la sută»**

(Alvin Töffler)

pe care să-i apese gîndurile care m-au năpădit pe mine în noaptea asta. Pentru că sîntem în pragul acestui ciudat mileniu, trăim golul unei așteptări care ne-a pătruns încet-încet în țesuturi. Parcă este însă ceva mai mult decît o așteptare. Lumea este într-o stare specială, o stare cu totul deosebită și fără egal în trecut, pentru că nici un viitor n-a fost atît de necunoscut ca cel de acum. Și lumea se teme de viitor. Dar un motiv special nu există. Nu e nici o primejdie care să se arate prin ceva, în schimb unii trăiesc foarte intens o stare nedefinită de primejdie.

Eu nu cred că s-ar putea întîmpla ceva. Lumea nu poate să dispară doar așa, în nebunia întîmplării. Nu cred. Nu cred asta pentru că sînt un om care n-a văzut din viață decît partea ei frumoasă. Și totuși, gîndurile bune le simt acum stîns; m-au părăsit. Nu sînt deloc fricos, dar parcă o teamă totală s-a înfipt în miezul lumii, în fiecare loc, în oameni, în priviri, în tăcerea lucrurilor și, mai ales, în animale. De cîteva zile, de cînd am început să fiu mai atent, m-am uitat la cîinele vecinului meu. Are ceva straniu în el, fără să fie bolnav. Parcă i-au amorțit instinctele...

Dar destul cu această nesigurăranță obscură! Nu vreau să cedez acestei scufundări inutile în nisip. Ce-o fi o fi! Se va vedea. E mai normal să rămînă viața în picioare decît să se prăbușească! Sînt hotărît să mă gîndesc numai la lucrurile care-mi umplu viața și nu la cele care mi-o golesc. Acum, imediat, am ceva de făcut!...

Da, am! Clopotul acela de care nu știe nimeni, trebuie să fie al meu. Mă duc să-l iau. Chiar acum!

*

Peste drum de intrarea boltită a casei cele vechi, în apartamentul familiei așezată la pîndă, soțul și-a trezit devreme de tot soția, zgîlțind-o:

— Știu ce-i cu tipul ăla...
— Care tip?
— Ăla care vine mereu peste drum, la intrare...
— Aa, criminalul?
— Nu e criminal! Vine și se uită la clopot.
— Care clopot?
— E acolo în stînga bolții de la intrare, un clopot vechi, o frumusețe, e o operă de artă.
— Zăăău?... nu știam.
— Da, da, el vine și se uită. Ce-ar fi să-l luăm noi?

— Sigur,... dacă e de artă! Ia-l, ia-l, sigur că da. O să-i fie lui Neacșu o ciudă cînd l-o vede... îl punem pe televizor să se vadă.
— Mă îmbrac chiar acum să-l iau.

Soțul a ieșit după cîteva clipe și după alte cîteva minute s-a întors cu mîna goală.

— Ce-i, nu l-ai luat? l-a întrebat nevastă-sa.

— Nu merită! M-am uitat mai bine. E vechi și murdar, e și ruginit. O să ridă Neacșu de noi...

*

Cînd am ajuns la intrare, strada era goală. Puteam să mă cațăr să-l iau nestingherit. L-am privit cu mare bucurie. Îmi plăcea mai mult ca oricînd. Era bătrîn și ascundea în el o lume întregă. Îi și auzeam la mine, în casă, sunetul înțelept și umbra de intimitate pe care o împrăstie împrejur. M-am săltat să pun piciorul pe ieșitura zidului, să mă pot ridica. Brusc, am simțit că mă opresc fără să vreau. M-am dat înapoi privind încă o dată în sus:

— Atîția ani a stat clopotul ăsta acolo, ce rost are să-l iau tocmai acum?

Și am plecat îngîndurat mai departe.

Marin TARANGUL

festivaluri:
Pécs '78

O mare diversitate tematică



Proiecțiile aveau loc, simultan, la trei cinematografe din Pécs, iar vizionările se făceau la alegere. Cu toată dorința noastră, nu am putut vedea toate filmele, datorită orelor de programare. Din cele vizionate am putut constata că filmul de actualitate se situează pe primul plan, abordând cu curaj și direct faptul de viață. Iată și câteva exemple: **Dracul își bate nevasta** (regia András Ferenc), **Tăcere zgomotoasă** (regia Szijj Miklos), **Accentul** (regia Kardos Ferenc), **Roman cinematografic** (regia Darday Istvan).

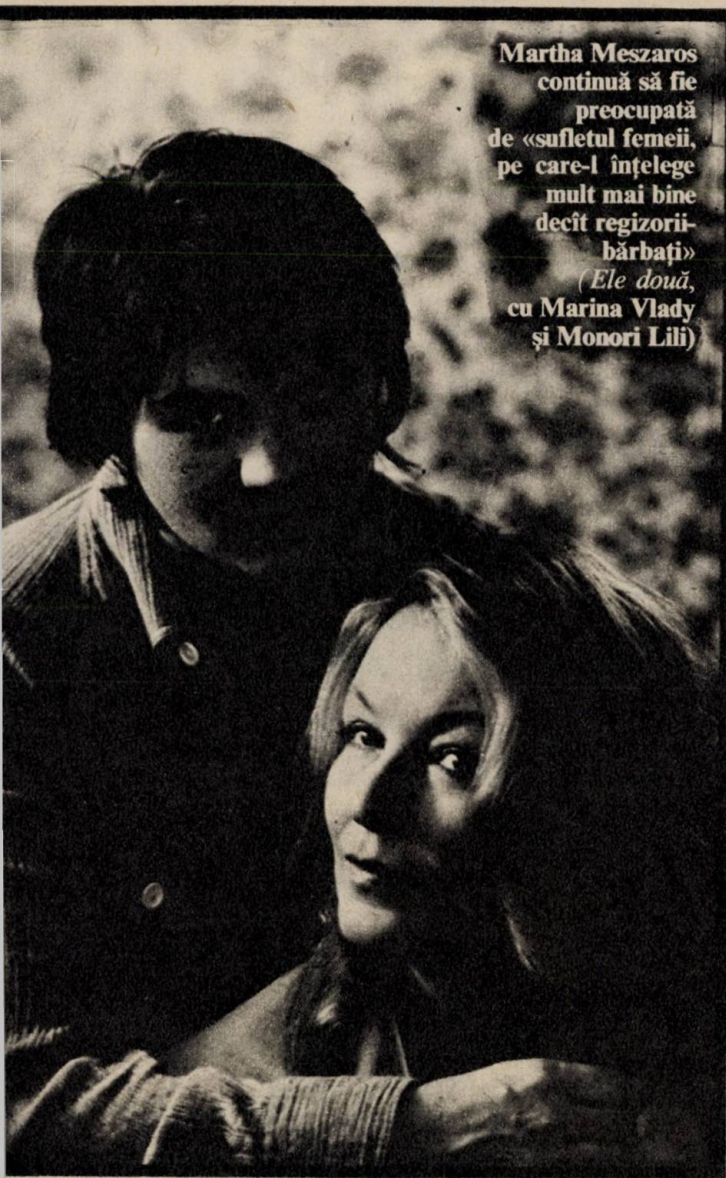
O altă caracteristică: diversitatea tematică. Au fost prezentate filme de toate genurile: istorice, politice, filme-portret, filme de dezbatere, filme pentru tineret. Citez câteva:

Optzeci de husari (regizor și operator Sara Sandor), **Maghiarii** (regia Fabri Zoltan), **Misiunea** (regia Kosa Ferenc), **Ele două** (regia Martha Meszaros), **Băiatul cu ochiul de stea** (regia Markos Miklos). În oricare din teme abordate, creatorii se străduiesc să răspundă unei înalte exigențe artistice și profesionale. Demnă de reținut mi s-a părut și interpretarea actorilor din care aș cita în primul rând pe Makay Marghit (care realizează o creație cu totul remarcabilă în rolul mamei doctorului din filmul regizorului Makk Karoly, **O noapte morală**). Fața ei plină de candoare și bunătate este aproape imobilă, dar devine extrem de expresivă prin intensitatea cu care privește și comunică cu cei din jur, descoperindu-ne complexitatea personajului pe care îl interpretează. Ea este

secondată cu succes de către Psota Iren în rolul lui «maman». **Țigara americană** (regizor Dömölky János) oferă un recital actoricesc celor doi interpreți: Gabbi Hilda și Maklary Zoltan. Actorii sînt de o simplitate, de un firesc care te impresionează. Trecînd la analiza imaginii, se poate afirma, pe drept cuvînt, că cinematografia maghiară posedă o școală națională. Alături de imaginile dure din filmul **Maghiarii** ale operatorului ajuns la vîrsta pensionării, dar care se menține viguros în creație, deci, alături de «clasicul» Illes György, se impune un operator de mare talent ca Toth Janos, care realizează clar-obscururi de neuitat la filmul deja amintit, **O noapte morală**. Sau imaginea cu totul originală a nu mai puțin talentatului și novatorului operator al filmului **Șama-**



Filmul unui
excelent operator
care a trecut
la regie:
80 de husari
de Sandor Sara



Martha Meszaros
continuă să fie
preocupată
de «sufletul femeii,
pe care-l înțelege
mult mai bine
decît regizorii-
bărbați»
(*Ele două*,
cu Marina Vlady
și Monori Lili)

Între 13 și 18 februarie 1978, pe ecranele a trei cinematografe din orașul Pécs, au fost proiectate circa 25 de filme maghiare de lung-metraj. Festivalul a avut ca scop prezentarea (în fața a peste 80 de invitați străini — creatori, ziariști, distribuitori — și a 120 de cinești maghiari) producției anului trecut

nul — o experiență interesantă asupra căreia vom reveni — Ráglyi Elemer, sau plastica deosebită a lui Kenda Janos demonstrată la filmul *Ele două*. Toate aceste calități de care am scris, precum și altele, pe care nu le-am amintit, situează filmul maghiar printre primele cinematografii din Europa. N-am să încerc să fac o clasificare; de fapt, nici întâlnirea nu-și propune acest lucru. Nu există un palmares, nu se dau premii, nu se acordă mențiuni; mă voi opri doar la câteva din filmele care mi s-au părut mai interesante.

Deci, voi începe cu seara de deschidere: filmul *Maghiarii* de Fabri Zoltán. Povestea unui grup de țărani care, în timpul celui de al doilea război mondial, pornesc să lucreze pe moșia unui baron german. Grupul ia contact acum cu realitățile războiului. În apropierea conacului se află un lagăr de prizonieri care stîrnește curiozitatea unuia dintre țărani, excelent interpretat de Koncz Gábor. Țăranii reacționează în mod omenesc față de durerile prizonierilor pe care îi ajută atunci cînd pot și cu ce pot.

De asemenea, ei salvează viața unui copil sosit aici cu un grup de deportați polonezi. Fără a fi înțelese între ele, femeile maghiare le ajută pe cele poloneze, creînd un moment de profund umanism.

Atunci cînd țăranilor li se oferă posibilitatea să rămînă acolo, să primească pămînt, ei preferă să se înapoieze în satul lor natal. Bucuria întoarcerii este de scurtă durată, numai o noapte, pentru că în seara sosirii lor, primesc ordinul de concentrare: sîntem în război. Ei rămîn fixați în fotografia care ne amintește de plecarea pe front și care va fi ultima din existența lor. Este un film sobru în care recunoaștem stilul celui maestru al cinematografiei maghiare, Fabri Zoltan, cunoscut și la noi prin filmele *Caruselul*, *Profesorul Hanibal*, 20 de ore și, mai recent, *Al cincilea sigiliu*.

Cu un deosebit interes am urmărit *Misiunea*, filmul regizorului Kosa Ferenc, cunoscut la noi prin coproducția româno-maghiară, *Sentința*. Este un portret cinematografic despre pentatlonistul Balczó Andras, campion mondial și olimpic. Filmul folosește carac-

**Un recital
actoricesc
strict feminin:
O noapte morală
de Karoly Makk,
cu Margit Makay
și Psota Iren**



teristicile reportajului, el este, de fapt, un interviu luat fostului campion. Eroul se adresează direct spectatorului, explicându-i cum a devenit dîr și de neclintit în fața greutăților, cum s-a pregătit pentru fiecare concurs, mare sau mic, național, mondial sau olimpic. El mărturisește că a trebuit să învingă acele obstacole care pot apărea înaintea oricărui sportiv și în special înaintea celui care activează la pentation. Dar filmul nu se rezumă numai la această latură. El ne vorbește și despre problemele personale ale campionului, acum după o îndelungată activitate sportivă de prim-plan, iar problemele lui sînt și cele ale unei societăți care trebuie să folosească ștafeta fruntașilor în formarea unei noi generații de sportivi. Este obligația societății să nu uite niciodată pe sportivii adevărați care au fost odată performeri, iubiți și stimați de suporter, și care, atunci cînd nu mai dau randament, pot și trebuie să fie folosiți, datorită experienței lor, la dezvoltarea mișcării sportive.

Oare numai în sport se petrec asemenea lucruri? Aș aminti din film un moment mai semnificativ. Regizorul îl întreabă pe sportiv: «Ai fost consultat atunci cînd s-a for-

**O comedie complexă:
și de situații
și de caractere
(*Accentul*
de Ferenc Kardos)**



mat actuala echipă de pentatlon?» Răspunsul este prompt: «Nu! Ni-meni nu mă mai întreabă astăzi nimic». Felul în care sînt puse întrebările, dar mai ales răspunsurile date de fostul campion, răspunsuri care pot fi valabile și în alte sectoare de activitate umană, dau toată forța acestui film, plin de adevăr, un adevăr crud, dar rupt din realitatea cotidiană. Iată secretul acestei interesante pelicule. La care s-ar putea adăuga: sensibilitatea, inteligența și farmecul deosebit al interpretului, fostul campion de pentatlon, Balczó Andras.

Alt film... alte probleme... alte discuții.

Ele două de Martha Meszaros, cu Marina Vlady și Monori Lili (interpreta celui neuitat film al aceleiași regizoare, **Nouă luni**). Aici Martha Meszaros reia tema ei preferată: lupta femeii pentru fericire, pentru locul ei în familie, în societate, în viață — temă care străbate întreaga ei activitate artistică și care a impus-o ca pe unul dintre creatorii originali, recunoscută ca atare în țară și peste hotare.

«Eu fac filme, declară Martha Meszaros, ca oricare dintre regizorii preocupați de această temă. Spre deosebire de ei, eu cred că înțeleg mai bine sufletul femeii. Poate de aceea sînt de partea ei. Bărbații nu sînt de acord cu felul în care sînt ei prezentați în filmele mele. Și bărbații au făcut filme în care au prezentat femeile într-o lumină care nici nouă nu ne-a plăcut»....

Evident, Martha Meszaros este subiectivă... dar ea este femeie, deci are o scuză. Cei care nu sînt de acord cu ea, n-au decît să-i dea replica. Bineînțeles, o replică artistică.

Și acum, o succintă trecere în revistă a citorva filme de actualitate:

Șamanul, un film deosebit, în care frământările sufletești ale personajelor sînt exprimate printr-o formă plastică originală. Efectele sînt combinate cu imagini reale, dînd astfel un caracter mai pregnant mediului în care se petrece acțiunea. Este și o experiență în care regizorul Zolnay Pal a încercat o înnoire a limbajului cinematografic, folosind într-un mod original mijloacele de expresie cinematografică.

Un film original din punct de

Veteranul Zoltan Fabri și ultimul său film: Maghiarii



vedere dramaturgic, este **Cine m-a văzut pe mine?**, în regia lui Revész György, dedicat poetului Ady Endre, de la a cărui moarte s-a împlinit anul trecut o sută de ani. Originalitatea constă în aceea că eroul, Ady Endre, nu apare deloc în film, cu excepția secvenței cînd i se ia masca mortuară. Filmul redă, cu fidelitate, frământările și lupta

poetului alături de proletariatul revoluționar, iar versurile sale sînt recitate de către cei care l-au cunoscut.

Dracul își bate nevasta: o satiră la adresa acelor părinți care doresc cu orice preț — fără să țină seama de aspirațiile și posibilită-



Un film de ficțiune lucrat ca un ciné-vérité:
(*Tăcere zgomotoasă* de Miklos Szijj)



O scenă în care tutunul are efectiv rolul principal
(*Țigara americană* de Janos Dömölky)

țile copilului — ca acesta să urmeze o facultate. Acțiunea se petrece undeva la țară, într-o frumoasă duminică de toamnă, cu o masă la care se servesc toate bunătățile, pentru familia importantului personaj sosit din capitală într-un Mercedes negru. Este una din secvențele satirice de mare haz. Din păcate, «personajul» n-o poate ajuta pe Maria, eroina filmului, ca fiica ei să intre în facultate. Nici fata lui n-a reușit... Totul e pierdut, se gîndește Maria în final, care face socoteala cîte găini au fost sacrificate... în zadar!

Tăcere zgomotoasă. Filmul pătrunde în universul intim al unor oameni despărțiți de familiile lor, cum este cazul unei echipe de forjori petroliști și a unor oameni care trăiesc în cătune, dar caută de lucru la oraș. Destinile acestora se întrepătrund în film. Lucrat în stilul documentarului, mai ales în prima sa parte, filmul rămîne influențat pînă la capăt de acest ciné-vérité, în care drame puternice, conflicte specifice ale societății contemporane sînt perfect posibile.

Accentul. Acțiunea filmului ne transpune într-o întreprindere mică dintr-un oraș de provincie, în care viața își are ritmul și obiceiurile ei, brusc tulburate, însă, de apariția în uzină a unui proaspăt absolvent al facultății, repartizat aici ca activist cultural. Peripețiile prin care trece tînărul nostru, peripeții pline de umor, vor da peste cap viața așezată a întreprinderii. Eroul nostru va fi expedit, drept urmare, în altă parte ca să nu mai tulbure existența liniștită a colectivului. Și iată-l pe tînărul nostru, la fel de optimist ca la început, cu cele două geamantane pline de cărți, îndreptîndu-se spre alt colț de țară unde, desigur, că va tulbura iar liniștea unei mici întreprinderi.

Paralel cu prezentarea filmelor de lung-metraj, studioul Bela Balazs — un studio experimental — a prezentat filmele unor tineri cinești. De asemenea, au fost prezentate cele mai interesante lucrări de examen ale studenților de la Institutul de artă teatrală și cinematografică. Discuțiile, pe parcurs, s-au axat pe problemele complexe ale creației și producției filmului. Întîlnirea s-a încheiat cu o conferință la care au participat și delegațiile străine, reuniune care a prilejuit un larg schimb de păreri asupra stadiului actual al cinematografiei maghiare.

Haralambie BOROS

Anotimpurile filmului românesc

(Urmare din pag. 10)

lităților istorice care au avut un rol decisiv în desfășurarea evenimentelor.

Fără a confunda vibrația sentimentului patriotic autentic cu grandilocvența și ostentația, autorul stăpânește tehnica contrapunctică a marilor scene cu sute și mii de figurații, în care câte un incident dramatic particular sau un detaliu realist bine valorat dă de fiecare dată dimensiunea umană a tabloului: sergentul țaran pălmuit în spatele alinamentului solemn al trupelor de către moșierul în ținută de ofițer, temperind spectaculosul scenei introductive, dinainte de trecerea Dunării; surdina de multe ori cu tentă comică pe care o constituie jocul neașteptat al recuzitei, chiar în marile elanuri bataistice (ochelarii pierduți, goarna uitată, ceasul spart); accentul inedit pe scenele dintre lupte, în care, în fundal se îngrijesc răniții, se procedează la deparazitarea în masă și mai ales se îngroapă morții, acest fundal realist și crud de epopee modernă reliefind o dată în plus individualitatea și farmecul eroilor — iată câteva dintre virtuțile de excepție ale acestei realizări.

Scenariul, o problemă a regiei?

Fără a fi dorit neapărat să ajungem alci, iată-ne aduși de cercetarea însăși în situația de a încheia această expunere, într-un final deschis, cu o «problemă»: scenariul.

Vorbind tot timpul despre regizori, n-am putut să nu semnalăm adesea că problema nr. 1 a regiei este scenariul. E poate o formulă în măsură să intrige, pentru că de obicei se apelează la o ecuație din care regizorul este exclus, vorbindu-se despre scenariu în mod abstract, ca și cum el s-ar preface singur în film, prin auto-ilustrare.

O privire din acest punct de vedere, asupra listei de premiere din jumătatea de an la care ne referim, ne reduce la una dintre afirmațiile de pe parcurs, și anume că în domeniul scenariului situația este staționară: nimic nou pe acest front... decît din partea operatorilor! Iosif Demian, în colaborare cu Andrei Blaier și Dinu Tănase aduc prin filmele lor două nume noi în cinematografia noastră: Fl. N. Năs-

tase, autor al scenariului la **Urgia**, care și-a adaptat propriile sale schițe din volumul «Din viață și pentru viață» și Paul Georgescu, autor al romanului «Doctorul Poenaru», care nu apare însă pe generic ca scenarist, întrucît scenariul filmului este semnat independent, de regizor.

Ambele cazuri se cuvin reținute, pentru că ele marchează evenimente inedite în modul de a gândi și de a lucra filmele.

Prin intermediul filmului de operator, se produc două fapte de importanță capitală în istoria cinematografului românesc, din punctul de vedere al concepției scenariului și al raportului dintre literatură și ecran.

În **Urgia**, remarcăm curajul, care ne-a lipsit pînă acum, de a aborda frontal texte literare incomode, și aparent necinematografice, cu un sentiment încă necunoscut în filmul românesc. Este sentimentul izvorît din convingerea că faptele de viață din proza cea mai frustă, lipsită de prejudecata «tipicului», proza în care destinele umane sînt supuse celui mai înalt voltaj tragic, constituie osatura ideală a unui film. Osatură pe care se poate înălța liberă imagistica filmului, cu toate ale sale, egal de importante, de la ecleraj la chipul actorilor, de la unghiulație la decor, decupajul și montajul y compris.

În **Doctorul Poenaru**, sîntem de asemenea în fața unui curaj fără precedent, curajul regizorului de a trata romanul doar ca punct de plecare, fără a-l asocia în elaborarea scenariului pe scriitor, acesta dînd și el la rîndul său dovadă de curaj — curajul încrederii. Pe baza acestor bune sentimente reciproce se creează o situație nouă și asistăm la un fel de despărțire pașnică și relativă a filmului de literatură, eveniment care, în ceea ce ne privește, pare tot atît de epocal ca despărțirea școlii sau a statului de biserică.

În ce măsură sînt simptomatice aceste două experiențe pentru ansamblul cinematografului noastre? În măsura în care autorii filmelor, adică regizorii, sînt decîși să manifeste un grad mai înalt de inițiativă, bineînțeles nu în sensul despărțirii propriu-zise de literatură sau de literați, ci dimpotrivă, al unei colaborări mai dinamice, mai variate prin formele ei, cu toți cei care — de la romancierii de mare prestigiu la adaptatorii specializați — ar putea contribui la îmbogățirea lumii de idei și a expresivității inedite a filmelor noastre.

O constatare încurajatoare: la

majoritatea filmelor în discuție (8 din 14) regizorii sînt în acest an și scenariști sau co-scenariști: Dumitru Done — Ion Moscu, Andrei Blaier, Geo Saizescu, Mircea Daneliuc, Timotei Ursu, Alexandru Tatos, Sergiu Nicolaescu, Dinu Tănase. Conceptul de regizor-illustrator-al-unui-text-dat pare în linii mari depășit. Rămîne însă deschisă problema definirii scenaristice a regizorului, a calității opțiunilor sale, a capacității lui de a transfigura materia primă oferită de colaboratori, prin prisma unică a viziunii proprii. Din acest punct de vedere, rezultatele acestui an sînt deocamdată violent inegale.

Am avut, de pildă, în acest răs-timp, un nou moment al filmului numit prin tradiție «cu și despre tineri»: **Rătăcire, E atît de aproape fericirea și Septembrie**. Este însă îndoielnic că aceste filme vor fi memorate de mulți sau citate prea des, cu toate că cel puțin primele două conțin secvențe de o calitate regizorală ieșită din comun, în ordinea observației morale a contemporanilor (scena introductivă a nunții din **Rătăcire**, sau imaginea vieții de familie din **E atît de aproape fericirea**). Dar convenționalitatea construcției de ansamblu este încă un handicap serios. Și invers în **Septembrie**, story-ul de o remarcabilă densitate și naturalitate este contrazis de didacticismul unor «pense-uri» pe cît de ocazionale pe atît de prețioase, și mai ales de o formulă regizorală uneori rigidă, alteleori ostentativă prin artificialitatea «inovației» (retrospective filmate cu obiective grandangulare).

Cu toate că rezultatele și rațiunile angajării mai decise a regizorilor în elaborarea scenică a filmelor sînt atît de diferite, faptul ca atare nu poate fi trecut cu vederea. El se înscrie în suita semnelor bune ale anului, pe care le-am înregistrat încă de la început: afirmarea unui al treilea val de regizori, aplecarea preponderentă a acestora spre cercetarea actualității socialiste, deschiderea mai mare a caselor de filme spre aportul unor noi colaboratori de talent, nu numai în zona regiei, dar și în a scenaristicii și imaginii.

Sînt mutații importante, unele fără precedent, făcîndu-ne să privim acest an ca moment al unor premize noi, unele abia schițate și fragile sau incomplete, dar incontestabile. Încercăm deci «un suris în plină vară», așteptînd încrezători Anul Nou.

Valerian SAVA



tv Diferența nu se măsoară

Uneori televiziunii i se cere prea mult. Alteori este desconsiderată. Uneori i se dă totul. Alteori nu i se recunoaște nimic. Un mare poet împărțea oamenii în trei categorii: cei care l-au citit pe Dostoievski, cei care nu l-au citit și cei care nu-l vor citi niciodată. Ei bine, ce poate în cazul acesta, să facă televiziunea, prezentând o dramatizare după Dostoievski? Poate convinge măcar pe cițiva din pesimista categorie a III-a, să citească ceva din opera lui Dostoievski.

Pornind de la această premiză (prea optimistă oare?) aș încerca să analizez marile învinuiri care se aduc micului ecran.



**Televizorul
și filmul**

Prima învinuire
adusă televiziunii

este foarte gravă: televizorul a făcut să scadă numărul de spectatori din sălile de cinema. Într-adevăr, dacă te gîndești că la mijlocul secolului XX filmul era

Odiseea sau Homer în viziunea unui mare cineast contemporan: Fran



**A scăzut
numărul
biletelor
de intrare
la cinematografe?**

**S-a redus,
în lume,
numărul
de edituri
și de teatre?**

numărul realizatorilor, filmul ca fenomen s-a democratizat.

● Puterea de influențare a filmelor a crescut și ea enorm.

● S-au creat filme speciale pentru micul ecran (e drept, pe peliculă de 16 mm, dar diferența între două opere de artă nu se măsoară în milimetri care reprezintă diferența până la pelicula de «35»).

● A crescut — datorită televiziunii — gradul de cultură cinematografică și publicul revine în săli, dar numai la filme bune.

● 81% din cinefilii-spectatori declară că filmul vizionat într-o sală, pe ecran mare, nu poate fi înlocuit cu nimic.

● Numeric analizând, prin intermediul televiziunii, un film (din păcate și unul prost) este văzut de mult mai mulți spectatori decât acum douăzeci de ani.

● Și, în fine, micul ecran a pus în valoare sute și sute de titluri de opere și capodopere depuse (se zicea) pentru veșnicie

să citez un paragraf întreg dintr-un interesant studiu consacrat de francezul Enrique Melon televiziunii în familie și în societatea modernă: «Micul ecran poate reda teatrului influența populară pe care a avut-o în evul mediu. El poate, de asemenea, reda viața unor piese vechi valoroase, dar uitate, unor piese dificile pe care publicul n-ar avea curajul să le înfrunte într-o sală de teatru. Televiziunea poate mări într-un mod nebanuit, numărul spectatorilor. André Malraux semnala faptul că în seara în care piesa «Britannicus» a fost prezentată la televiziune, ea a avut la un singur spectacol mai mulți spectatori decât la cele 1 070 de spectacole prezentate de Comedia Franceză din 1680 și până azi. Pe lângă publicul obișnuit de inițiați, teatrele primesc acum marele public, pentru că — proporțional — numărul de oameni care merg la teatru a crescut datorită influenței micului ecran și publicității făcute de televiziune. Să nu uităm că televiziunea deschide gustul pentru teatru, aducând în săli pe cei care înainte nu-l cunoșteau și nu-l gustau».

Să punem toate acestea în balanță, să medităm și să trecem la a treia gravă învinuire.

Gravă în milimetri

cel mai mare mijloc de distracție cu treisprezece miliarde de bilete vândute anual, că exista în unele țări monopolul total al producției, difuzării și al sălilor, atunci realitatea asta e: numărul biletelor vândute a scăzut, au dispărut marile monopoluri.

Dar:

● Numărul filmelor — paradoxal — a crescut. A crescut

în rafturile arhivelor.

Să punem toate acestea în balanță, să medităm și să trecem la a doua învinuire gravă: televizorul distruge teatrul.

Televizorul și scena

Nu țin să fiu original cu orice preț și, de aceea, îmi voi permite

Teatrul și cartea

«Se citește mai puțin», «Lumea nu citește cît citea înainte». Strigătele de alarmă sînt lansate de cele mai multe ori de cei care se ocupă cu latura finan-

și (cu Renaud Verley, Irene Pappas, Magali Noël, Bekim Fehmiu)





Marile seriale realizate după mari opere au reușit să rețrezească gustul publicului pentru literatură
(*Forsythe Saga* după **John Galsworthy** cu **Nyree Down Porter** și **Keneth Moore**)



ciară și comercială a editărilor. Sociologii au constatat însă că se vînd mult mai multe cărți decît acum zece ani și că lumea citește mai mult decît înainte.

Ce e drept însă, e drept:

● A scăzut numărul cărților proaste care se vînd.

● Nu există carte bună care să nu se vîndă.

● Emisiunile literare și de propagandă literară au făcut să crească gustul pentru literatură și, mai ales, discernămîntul.

● Marile seriale realizate după mari opere au reușit (cu unele excepții) să renască gustul pentru literatură.

● Televiziunea a contribuit la creșterea mobilității, obligînd pe cei care se ocupă cu comerțul cu cartea să ducă mai mult cartea spre cititor. (Japonia, o țară care are o televiziune foarte dezvoltată, este la ora aceasta conform statisticilor — una din țările lumii în care se citește cel mai mult).

Și, haideți să fim cinstiți: nu faptul în sine, nu lectura în sine este elementul pozitiv al fenomenului. Totul depinde de răspunsul la întrebarea: **ce se citește?** În acest domeniu televiziunea a făcut foarte mult și foarte multe. Și dacă facem un mic calcul, vom constata un lucru foarte interesant: presupunînd că o emisiune literară este vizionată cam de zece-cincisprezece la sută din totalul telespectatorilor (acesta este procentul mediu în lume) să luăm un număr de telespectatori la fel de mediu: 200 000 (el corespunde unui număr de 1 700 000 de telespectatori potențiali). S-a constatat (tot în lume) că în urma unei emisiuni consacrate unei cărți, cam 10—12% din telespectatori se interesează de cartea respectivă. Asta înseamnă 22 000 de persoane, deci 22 000 de volume, un tiraj suplimentar foarte bun.

Desigur că lucrurile nu stau chiar atît de simplu. Dar adevărul obiectiv nu este departe de cele prezentate. **Și totuși...** Numărul intrărilor la cinematografe a scăzut. Numărul teatrelor a scăzut. Numărul editurilor — la fel. Și totuși numărul



O demonstrație făcută tinerelor generații: cea mai importantă dintre toate aventurile este cea a cunoașterii (după un mare succes de librărie, romanul lui Radu Tudoran, serialul TV *Toate pînzele sus* de Mircea Mureșan, cu Ion Besoiu și Jean Constantin)

cinefililor a crescut, a crescut numărul iubitorilor de teatru, a crescut numărul cititorilor.

Paradoxal? Nu!

Se pare că la mijloc nu e o chestiune **de fond**, se pare, ba e chiar sigur, că televiziunea nu are nici o vină, că e vorba de o reorganizare a circulației **fondurilor** materiale spre și dinspre film, teatru și carte.

Sper că Magazinul estival «Cinema» 1978 să fie păstrat undeva, într-o arhivă de bibliotecă.

Sper ca peste zece ani să-l răsfoiască cineva și, aruncându-și ochii peste aceste rînduri, într-un articol din ediția 1988, să-mi dea dreptate în răspunsul pe care îl dau cu mîna pe inimă la întrebările: a scăzut numărul biletelor de intrare vîndute la cinematografe? S-a fedus numărul de edituri și de teatre?

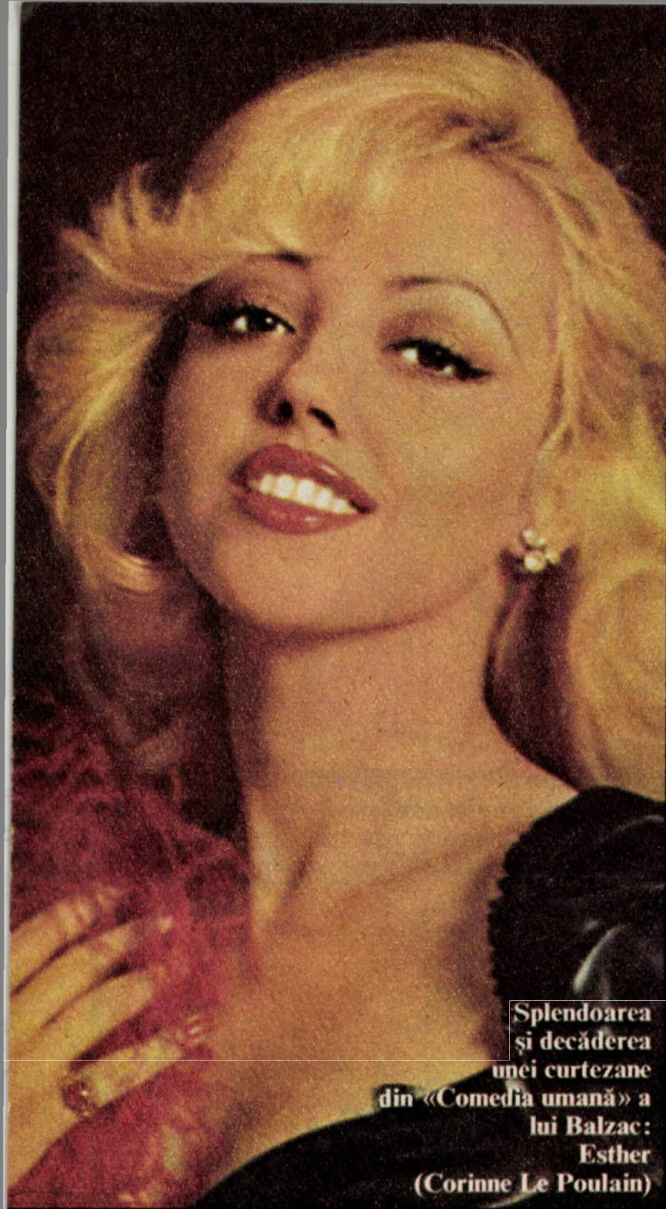
Răspunsul este: Nu! Nu! Nu!
De zece ori NU!

Sper cumva prea mult?

Al. S.



Pînă la excelentul film *Linia maritimă Onedin*, știati că există o culegere de scrieri ale lui Cyril Abraham de la care s-a pornit? (Anne Stallybrass — Anne Onedin, Peter Gilmore — James Onedin și Howard Lang — căpitanul Baines)



**Splendoarea
și decăderea
unei curtezane
din «Comedia umană» a
lui Balzac:
Esther
(Corinne Le Poulain)**



**După rolul
Lucien de Rubempré,
deci după Balzac,
Bruno Garcia
a trecut
la Stendhal:
îl interpretează
pe Lucien Leuwen
în adaptarea
celebrului roman,
tot pentru televiziune
și tot ca serial,
a lui Claude Autant-Lara**

Un nou serial de sîmbătă seara: „Om bogat, om sărac”

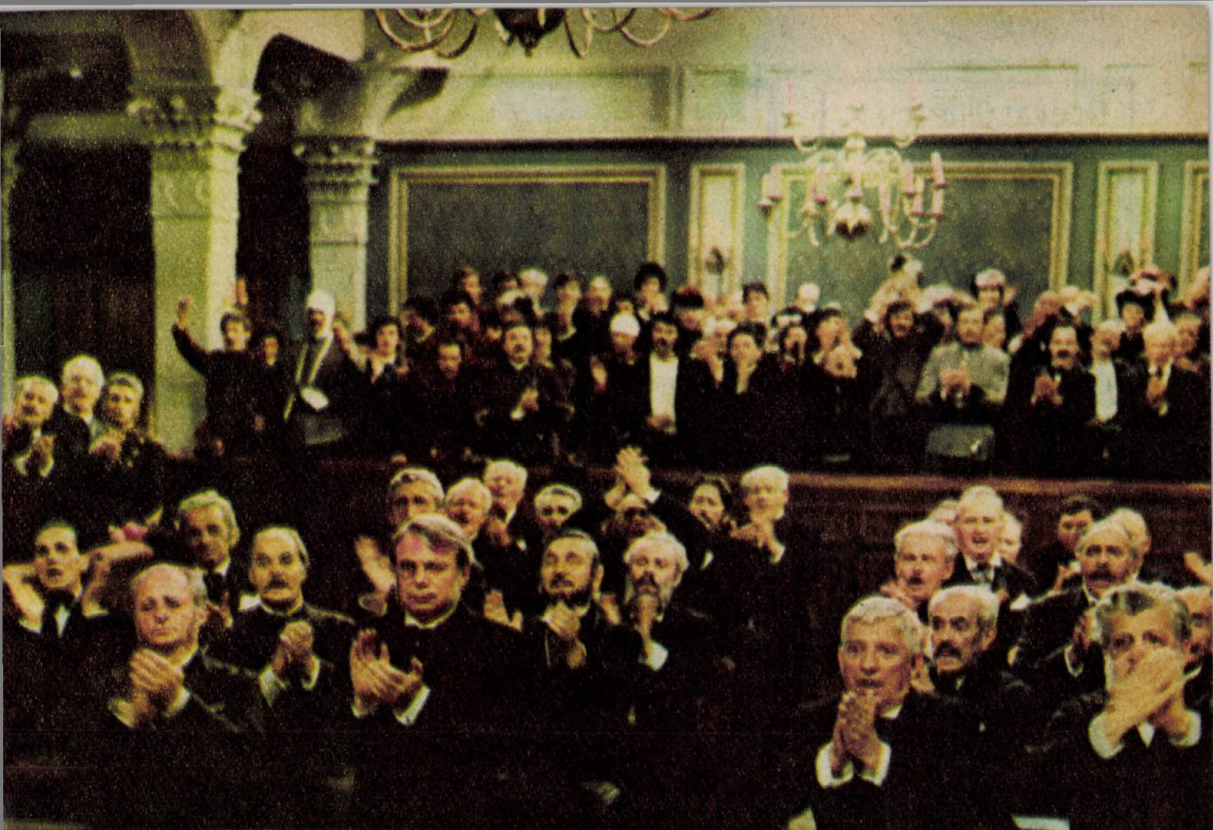
Peter Strauss nu face excepție de la biografia comună a actorilor care gravitează în jurul reflectoarelor Hollywoodului. A hotărît să se facă actor cînd avea 13 ani, după ce apăruse într-un rol de slujitor în **Îmblinzirea scorpiei**, pusă în scenă de un oarecare teatru new-york-ez. De la dorința sa de adolescent pînă la realizarea ei ca adult era însă o cale lungă. Pînă la 29 ani Peter Strauss a bătut pe la ușile marilor studiouri de film și ale companiilor tv. fără să obțină mare lucru. S-a mulțumit doar cu cîteva apariții episodice în filme (**Salut eroul**,

Ultimul taifun, Soldatul albastru), cu un rol într-o piesă jucată la un teatru din Los Angeles și cîteva apariții în seriale tv. (**Cannon** și **Străzile din San Francisco**), dar numele său nu a trecut de pe generice în coloanele comentariilor de specialitate. Perseverent, el nu a abandonat. Așa cum se întîmplă — uneori — succesul s-a anunțat peste noapte odată cu propunerea de a fi Rudy Iordache din serialul **Om bogat, om sărac** după romanul lui Irwin Shaw. După prima serie de 12 episoade popularitatea sa a fost fulgerătoare și producătorii au extins

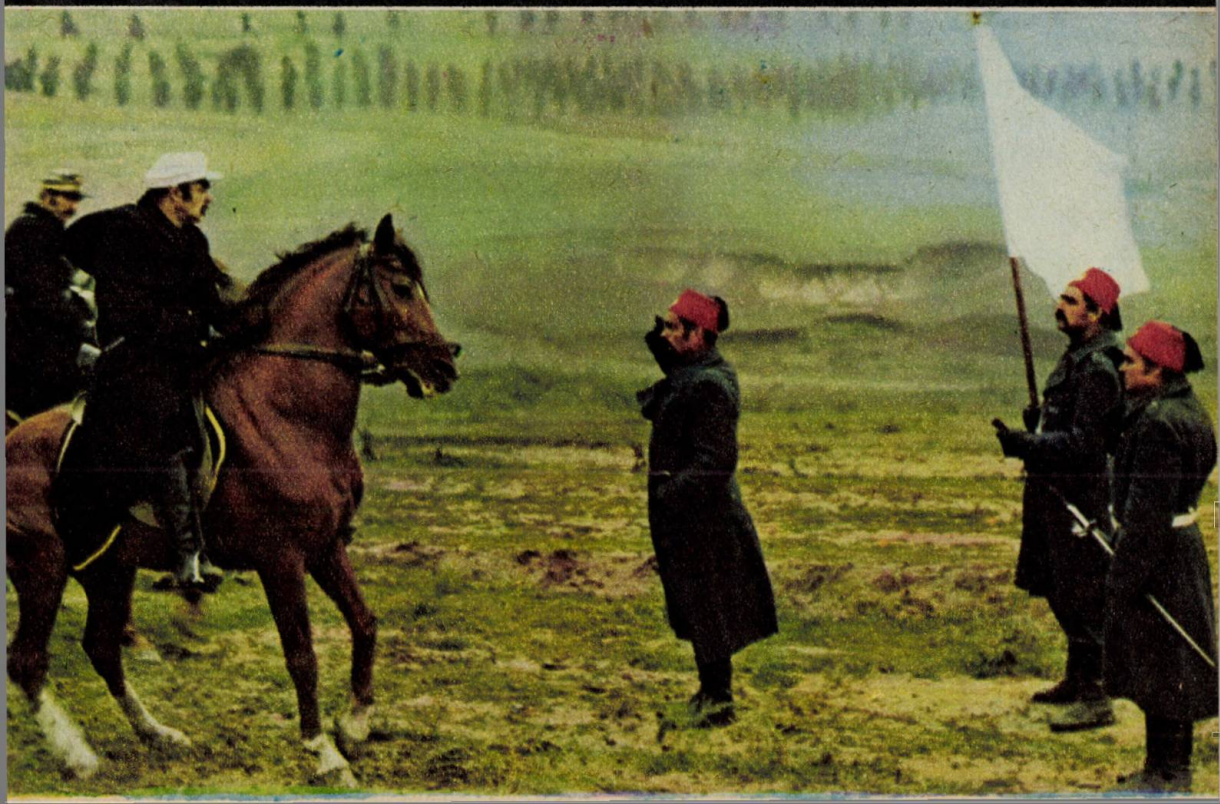
proiectul pentru alte două... du-zini.

Cum comentează Peter Strauss mult așteptatul succes? «Pe vremea cînd nu aveam un ban în buzunar nimeni nu-mi dădea un pahar cu lapte pe gratis. Acum, după ce iau masa într-un restaurant elegant mi se spune că nota este achitată în contul patronului. Așa merge reclama la Hollywood!»

După cum se vede, trecînd de la neliniștea anonimatului la exasperarea publicității, Peter Strauss nu face nici el excepție de la regula jocului.



Televiziunea noastră a cinstit anul centenar al cuceririi Independenței de stat a României printr-un film cu puternice rezonanțe patriotice, de amplă respirație epică, desfășurat pe parcursul a șase episoade dense, dramatice, scrise de Paul Anghel și regizate de Gheorghe Vitanidis, Sergiu Nicolaescu și Doru Năstase. În prim plan: Octavian Cotescu (Alec Rășcanu), Marcel Anghelescu (Nicolae Flea), Mircea Albulescu (Mihail Cristodulo Cerchez)





Dacă portarul teatrului — Nea Sfintu' Petre, cum îl botezaseră actorii — ar fi fost mai puțin vigilent, n-ar fi observat desigur, din dosul ochelarilor dumisale, cu un braț de sîrmă și unul de sfoară, pe tînărul între două vîrste care, nelăsîndu-se intimidat de recomandarea plăcuței aurii ce avea ca titlu «Intrarea artiștilor» și ca subtitlu «Intrarea persoanelor străine strict interzisă», se năpustise spre culoarul cabinelor, cu un buchet de flori în mînă.

Dar lui Nea Sfintu' Petre — asemeni mai-marelui său tiz, păzitor al ruginitelor porți ale raiului —

nu-i scapă nimic din ce se întîmplă în sectorul dumisale, așa că îi taie calea intrusului, scurt și politicos:

— Dumneavoastră?

— Eu? — se miră, noul venit... Eu, ce?

— Dumneavoastră ce doriți?

— Nu te deranja. Eu am întotdeauna ce doresc!

— Mda! Asta nu-i rău! Încuviință celălalt, plasîndu-și trupul firav exact în fața lui — dar... pe aici nu se trece.

Proaspătul venit, pricepînd înțelesul adînc al acestor cuvinte istorice, nu atît ca bun patriot ce ar fi putut să fie, cît ca vajnic fumător ce era, îi întinse cu gene-

rozitate pachetul de țigări.

— Eu nu fumez «Mărășești», ci «Actor», se scuza el.

— Înțelegi mormăi Nea Sfintu' Petre cu bunătate — vrei să vă faceți actor, și luă două țigări deodată, pe care le plasă în buzunar.

— Eu? Doamne ferește! Sînt om serios, ce dracu? Nu se vede?

— Nu prea! Și dădu portarul cu părerea, inspectînd obrazul proaspătului interlocutor, pe care nu-l putea deslăși în întregime din pricina favoriților care-l năpădiseră. Dar nu te mîhni, aparențele înșală adesea, nu știi dumneata? Uite, la noi este un actor care...

— Nu mă interesează un actor, mă interesează o acțiță! preciză tînărul între două vîrste, hotărît să nu mai piardă timpul și pe semne nici țigările. — «Domnișoara Ana Cernescu! Ce crezi, o să-i plac?»

— Parcă-i după cum cred eu? Își declină Nea Sfintu' Petru răspunderea... să vedem ce părere are dumneaei. Pînă una alta, pofteste dumneata afară, că uite, s-a terminat spectacolul și aici nu-i voie să stea orișicine...

Cel astfel invitat ținu seama de recomandare fără alte comentarii, întrucît îi convenea complicitatea întunericii de afară pentru momentul decisiv cînd avea să-i taie calea «divei» lui, aducîndu-i la cunoștință, în frazeperate — pe care trebuia să și le repete urgent — chinul vieții lui, chin care îl consumă fără întrerupere de trei zile și trei nopți... și filmul celor pătimate în acest afurisit răstimp începu să i se deruleze cu viteză uluitoare în minte: alaltăieri, nu mai departe decît alaltăieri, era încă un om liniștit. Piaza rea se vede l-a împins să părăsească bulevardul și să cotească pe această stradă unde, în fața teatrului, văzu o duduie nostimă care privea la trecători cu un aer nehotărît... Era 7 și 25'.

— Aveți cumva un bilet în plus, stimată duduică? avu el o inspirație subită.



— Daaa... aş avea, dar nu ştiu ce să fac... văd că prietena mea nu mai vine şi...

— Soarta a vrut să fie aşa! declară el sentenţios, smulgându-i vijelios biletul din mână şi înfăcându-i braţul. — Hai, duduie, nu mai e nici o clipă de pierdut!

Într-adevăr, bătuse primul gong când ei se strecurară printre spezele scaunelor şi picioarele spectatorilor, pînă la locurile lor. Piesa era «una de-astea noi». — N-am făcut nici o afacere, îşi zise el în gînd, strîngînd simultan cu afecţiune braţul vecinei în semn de al nu ştiu citelea mulţumesc. Totuşi, se încurajă de unul singur — prin piesele astea mişună personaje negative... adeseori chiar feminine... să nu descurajăm. Şi pînă la elucidarea acestei probleme spinoase, se întoarse cu totul spre stimata duduică, din care făcu obiectul vizibilei sale admiraţii.

«Trebuie să fie funcţionară sau... Mai bine-i propuneam să vîndă biletele, după care făceam un tur, două pe bulevard, după care o conduceam acasă la mine...»

În clipa aceea de îndoială, ochii îi alunecară spre scenă unde se produsese schimbări îmbucurătoare: conform pronosticului, personajul negativ feminin nu înfrizase să-şi facă apariţia... Era o brunetă superbă, vîrîtă sub o pălărie enormă, o brunetă «mortală», cu nişte picioare prelungi, susţinute de pantofi cu tocuri atît de înalte că ar fi putut concura cu Turnul Eiffel, cu o talie de viespe şi un decolteu... cu nişte unghii roşii, mai roşii decît mantăile roşii cu care toreadorii înfurie taurii...

Or, orice om cu un dram de simţ estetic, îşi poate da seama că automat farmecul vecinei n-a mai exercitat o cît de anemică atracţie asupra lui, în timp ce magnetul, care circula pe scenă ca la el acasă, îl atrăgea fără putinţă de opunere...

Evident, la pauză se scuzase pretextînd că are de dat un telefon mai mult decît urgent şi alergase ca un campion la florăria din colţ de unde trimisese un buchet de flori însoţit de un bilet, ambele însoţite de un comisionar. În bilet scrisese numai atît iniţial: «Sînt un vechi admirator al dvs. Vă aştept după spectacol la Capşa, masa din colţ» şi, din modestie, nu semnase.

Aducîndu-şi însă brusc aminte de vecina lui şi prin asociaţie de idei de înţeleapta zicătoare «să nu dai vrabia din mînă pe cea de pe gard», rectificase ofînd: «Vă aştept mîine seară după spectacol».

În actul următor actriţa apăruse într-o rochie de seară care-i dădu prilejul «vechiului său admirator» să observe unele amănunte nu lipsite de importanţă, care nu putuseră fi remarcate în prima toaletă, cum ar fi perfecţiunea umerilor şi, mai ales, puşi în valoare de strălucirea catifelei pan, ochii, ochii ei ca marea şi ca cerul laolaltă, albaştri-verzi sau poate verzi-albaştri, nu mai ştia nici el.

De data aceasta, ea juca o scenă de beţie, care la rîndul ei făcu să îi joace-n cap, lui, ideea că va trebui să mai împrumute nişte bani pentru masa de mîine seară.

La sfîrşitul spectacolului voise «s-o conducă acasă» pe stimata Duduică, dar ea — prost crescută — refuzase scurt, concediindu-i şi reţinînd numai costul biletului, pe care din pricina grabei de la intrare el omisese să i-l achite.

Aici eroul nostru îşi întrerupse firul gîndurilor o clipă pentru a constata că ultimii spectatori se îndepărtau agale şi că primii actori începuseră să iasă, nu fără a se împiedica de persoana lui fizică. Rămînînd cu ochii în patru ca să nu piardă tocmai ieşirea «divei» lui, îşi depănă rapid ultimele amintiri.

A doua zi — adică aseară — reeditase gestul cu buchetul de flori însoţit de un alt bilet laconic: «Vă aştept conform înţelegerii» şi semnase ca să nu fie nici o confuzie, «Acelaşi de aseară», după care alergase într-un suflet la Capşa, punînd stăpînire pe sus-pomenita masă din colţ, în compania căreia aşteptase în van, cu inima bătînd în piept, pînă la închiderea localului. După o noapte de insomnie, a treia zi — adică azi — marea hotărîre era luată: o va aştepta la uşa cabinei ca să nu-i mai scape. Pentru pregătirea terenului trimisese un al treilea buchet, însoţit de un al treilea bilet, însoţit de un al treilea comisionar. În ultimul bilet renunţase definitiv la plural: «Te aştept cu disperare. Nu pot crede că poţi fi atît de rea» — şi, cum aidoma măgarului lui Buridan, nu se putea hotărî între «Acelaşi de aseară» sau «Acelaşi de alaltăseară», semnase scurt şi cu subînţeles: «Acelaşi». Şi acum, iată-l aici pentru a forţa mîna destinului, dacă îi va fi cumva potrivit.

Trecuse în revistă, cu ochiul lui ager, ieşirea tuturor actorilor. Înregistrase atît personajele negative cît şi — treacă de la el — pe cele pozitive... numai ea nu se mai arăta. E şi firesc — îşi domoli el impacientarea, o femeie cochetă

ca ea... şi o şi vedea parcă răsfrîntă în oglinzile din cabină cum îşi schimbă cu mişcări leuşee, ajutată de o droaie de cabinieră, costumul de scenă cu o rochie complicată, cum se fardează din nou, de data aceasta nu pentru scenă, ci pentru «vechiul ei admirator», cum îşi agată cerceii lungi în urechiuşele ei delicate ca nişte scoici, răsfrîndu-se dulce, cum — în sfîrşit — îşi aruncă neglijent pe umerii ei rotunzi mantoul de blană, cocoţîndu-se în nişte pantofiori decupaţi, în timp ce-şi potriveşte, peste bucle, pălăria model ultimului Vogue, cum se îndreaptă apoi spre ieşire, obosită şi delicioasă...

În exact aceeaşi clipă, uşa se deschise şi Nea Sfîntu' Petre lăsa pe cineva să treacă, spunîndu-i cu faţa luminată de un suris părintesc:

— Noapte bună, domnişoară...

Cel care aştepta în umbră îşi simţi inima zvicnind subit şi strîngînd automat buchetul la piept, făcu un pas înainte...

Dar nu, nu era ea!

Era o fetişcană — probabil vreo studentă care face figuraţie — judecă el atotcunoscător în materie de femei, mai ales că «fetişcana» ducea sub braţ o grămadă de cărţi; o fată oarecare, îmbrăcată într-un pardesiu sport, în pantofi cu tocuri joase, cu părul şaten natural adunat sub o beretă minusculă, de unde scăpau cîteva şuviţe.

— «Dacă eşti amabilă, dom'şoară. Domnişoara Ana Cernescu mai are mult pînă pleacă?»

Fata întoarse spre el un obraz drăguţ de pe care orice urmă de fard fusese îndepărtată cu înverşunare şi — nu fără a privi buchetul — răspunse zîmbind maliţios:

— «Nu dom'le! Chiar în clipa asta pleacă» — după care iuţi pasul.

— «În clipa asta pleacă şi dumneata mă ţii de vorbă?!» izbucni chinuit eroul, făcînd stînga-împrejur spre poartă şi repetînd asiduu în gînd: «Stimată duduie, vă rog să nu cumva să credeţi că...»

Observînd că portarul stinge liniştît luminile, mormăind: «Ei, îl terminarăm şi pe ăsta» şi agită o legătură de chei cu care ameninţă să închidă porţile paradisului, bîlbîi nedumerit:

— «Stai, dom'le, ce faci? N-aştepti să plece şi domnişoara Cernescu?»

Nea Sfîntu' Petre ripostă şi mai nedumerit:

— «Păi n-a plecat adineauri, dom'le? Doar v-am văzut vorbind cu dumneai în persoană!»

Angela CHIURU

anchetă despre anchete

Ce este și ce ar trebui să fie ea, dacă n-ar fi ceea ce se crede că este



Am asistat, nu chiar demult, la o discuție despre viitorul viitorului. Acolo toate problemele lumii acesteia aveau soluții: citi metri pătrați de acoperiș vor exista în anul 2013 pe cap de locuitor, cîte grăsimi se vor consuma și cîte pilule (tot pe cap de locuitor), cîți oameni nu se vor mai omorî unii pe alții (normal aici ar fi trebuit să se facă într-adevăr calculul pe cap de locuitor). Se vorbea foarte mult despre cum va fi omul în afara bunurilor materiale, găsindu-se soluții pentru spirit, dragoste, ură, pentru mersul pe jos și crearea de spații verzi.

La o singură întrebare nu se putea răspunde.

O singură problemă îi puneă pe toți în încurcătură, îi făcea să schimbe priviri jenate, să zîmbească asiderea. Care credeți că era problema? Bineînțeles, **televiziunea**. În numeroase domenii ale cunoașterii, chiar dacă prezentul nu e prea clar, măcar perspectiva e limpede. În domeniul televiziunii, ei, bine, aici practica a luat-o atît de mult înaintea teoriei, încît adesea se întîmplă exact ceea ce s-a întîmplat la discuția sus-amintită.

Dar ce place?

Și, totuși, există în privința micului ecran, unele genuri de emisiuni care obțin aprobarea generală a celor care la trăsătura general-umană de pîeton și-au adăugat-o și pe cea de telespectator. Dacă ci-țești sondajele de opinie de pe glob, îți dai seama că **Ancheta TV** se include în această aprobare efectivă și afectivă. Ea deține un loc de frunte atît în ceea ce privește indicele de vizionare cît și cel de apreciere, fiind cu mult înaintea transmisiilor sportive (și!), muzicii ușoare (re-și!) și chiar la mare distanță de cele umoristice (și!). De ce oare? Foarte simplu. Pentru că:

● Anchetele cuprind în sine toate genurile publicistice și mai puțin publicistice, de la știre la reportaj, de la interviu la foileton, de la spectacol la poezie, fiind un adevărat **spectacol de varietăți al publicisticii**;

● Anchetele ridică (în principiu) probleme la ordinea zilei, esențiale

pentru viața economică, politică, socială, personală și colectivă;

● Anchetele se bazează (în principiu) pe vorbe inteligente, iar omul iubeste foarte mult vorbirea inteligentă.

Dacă veți avea răbdare, însă, să ajugeți la paragraful V al acestei scrieri, veți constata că mă contrazic singur.

Ce-ar fi să pornim de la nume?

Îmi permit o digresiune. Numele de botez al genului — ancheta — a fost împrumutat din activitatea judiciară. Dar să nu uităm că în dialogul judiciar participanții nu sînt pe picior de egalitate, pentru că cel puțin unul este bănuît că ar fi comis o infracțiune, iar celălalt încearcă să demonstreze, cu fapte și documente, existența infracțiunii. Din momentul terminării demonstrației, bănuitul devine acuzat. Ancheta tv. (cu rare excepții) nu trebuie să demonstreze o vină unilaterală, ci trebuie să **dezbată** o anumită problemă sub toate aspectele, să încerce să găsească soluții sau măcar să le propună, să-l facă pe telespectator participant activ, dacă nu la rezolvarea directă, cel puțin la ridicarea problemelor esențiale. Și atunci observăm că termenul de «anchetă» devine prea îngust. Și tot atunci, dacă e vorba să împrumutăm, negăsind un cuvînt original, de ce nu i-am zice: Cercetare (împrumut din știință). Dezbateri. Studiu. Dosar. Și, în ultimă instanță chiar și Foraj.

Mi se va replica energic: «Numele nu are importanță, bune să fie». Sînt de acord. Dar ce înseamnă o **anchetă bună**? Ehehe, cel care ar putea da răspuns la această întrebare ar deveni imediat clasic (chiar și în viață) al genului. Personal, afirm cu mîna pe inimă, nu am găsit

răspunsul ideal. Nici măcar mai puțin ideal. De altfel, teleaștii din lume continuă să facă anchete fără a cunoaște definiția ei perfectă. Cum or fi făcînd?

O soluție provizorie se pare că ar exista și anume să apelăm la înțelepții lumii, la cei care au spus clar cum trebuie să fie ancheta tv, fără să fi știut ce e aceea televiziune. Mă refer la Socrate, Cervantes, Mark Twain și chiar Voltaire. Tot la ei am găsit salvarea.

Așadar:

«Nu există subiecte puțin interesante, ci doar persoane puțin interesante. Și închipuiți-vă ce tăcere s-ar lăsa, dacă unii n-ar spune decît ceea ce știu, vrînd prin asta să fie originali. Dar originalitatea lor constă în a nu vrea să fie originali, ci erudiți, fără să știe că între un gînditor și un erudit este aceeași deosebire ca între o carte și tabla ei de mîterii.» Am încheiat citatul.

Descoperirile sînt în curs

Cea mai mare descoperire pe care am făcut-o în timpul realizării celor 65 de anchete tv. pe care le posed la activ (pasiv?) a fost cea a condițiilor de egalitate care trebuie să existe între cel care pune întrebări și cel care răspunde. Dar și această descoperire, ca multe altele, are excepțiile ei. Țin minte că în timpul realizării seriei de anchete tv. «D.M.H.» (în traducere: Direcția Mișcării Hirtilor) s-a petrecut o întîmplare care cred că nu o voi uita toată viața și despre care vorbesc și scriu de cîte ori am ocazia.

Totul pornise de la o blestemată de înștiințare cu următorul text: «Prin prezenta vă aducem la cunoștință că întrucît ați decedat pe data de 15 iunie 1972, cu data de 26

„**Junie a aceluiașan** vi se desface contractul de muncă.» Când mi s-a povestit, am crezut că e o glumă proastă. El bine, nu era proastă și — în primul rând — nu era glumă. Și atunci m-am ambiționat să-l găsesc pe cel care a semnat documentul. După trei luni l-am găsit. Așa a început să apară pe ecran serialul de anchete «D.M.H.» Ducându-mă la respectivul autor al semnăturii, i-am propus să răspundă la câteva întrebări. A acceptat. Jenat fiind de presupusa lui jenă, i-am mai propus să stea cu spatele la aparat. M-a privit straniu și a acceptat, profund convins că îmi face mie un serviciu. Fără prea multe măsurători și pregătiri lente, operatorul a dat drumul la aparat și banda de magnetofon a înregistrat următorul dialog (sper că viitorii cercetători ai anchetelor televizunii, cel care azi sînt specialiști în viitorul viitorului și atunci vor fi, probabil, cunoscători ai prezentului viitorului, sper, ziceam, din jenă pentru unii contemporani, să nu se aplece prea mult asupra acestui dialog):

— Ați citit acest document înainte de a-l semna?

— Da.

— Și l-ați semnat ușor?

— Da, de ce nu?

— Credeți că această hirtie are vreo valoare?

— Nu.

— Ați avut vreun moment de remușcare?

— Remușcare??? De ce???
— V-ați gîndit la latura inumană a acestei hirtii?

— Nu.

— V-ați gîndit la reacția celor apropiați la primirea acestei hirtii?
— Eu n-am timp de reacții, tovarășe.

Îmi stătea pe buze întrebarea stupidă, caraghioasă și inumană, o întrebare care nu putea să aibă răspuns și care suna cam așa:

— **Cum ați fi reacționat dumneavoastră dacă ați fi primit o asemenea hirtie?**

Ei bine, în numele descoperirii pe care o făcusem, în numele egalității între interlocutori (lucru pe care cel care a dat răspunsurile de mai sus nu-l înțelegea și de care — după cîte se pare — nu simțea nevoie) ei bine, întrebarea aceasta nu am pus-o.

Știu că am pierdut un mare moment de spectacol (închipuiți-vă aparatul îndreptat spre fața celui care trebuie să dea răspunsul, închipuiți-vă încurcătura lui — cel puțin dați-mi voie să presupun că ar fi rămas încurcat — închipuiți-vă tot ce doriți), știu că am pierdut mult, dar întrebarea nu am pus-o. Și azi regret că nu am pus-o, dar dacă ar trebui să iau emisiunea de la început, tot n-aș pune-o!

Despre «efectul pervers»

«Bine-bine, vor protesta unii citi-

tori-telespectatori pe drept cuvînt, dar chiar toate anchetele tv sînt apreciate, chiar toți sînt pasionați după acest gen?»

Răspunsul este... foarte precis: și da și nu. Totul depinde de felul în care privești și în care înțelegi cuvintele «toate» și «toți». Un sociolog francez pe nume Raymond Boudon punea recent în discuție efectele negative, obiective dar nedorite, ale unor intenții din pornire bune. Fenomenul acesta a fost numit «efect pervers». Să fiu mai empiric și mai explicit. (Explicația îmi aparține în exclusivitate și n-aș vrea să-l amestec pe sociolog în modul meu de interpretare). Se întîmplă de multe ori ca o anchetă tv, bună să nu fie acceptată ca atare de telespectatori. E normal? Da, pentru că a intervenit «efectul pervers» și el a intervenit dintr-o cauză lesne de înțeles: printre privitori existau probabil mulți pe care nu îi interesa genul ca atare. Și-atunci, desigur, reacția lor nu este cea pozitivă, așteptată și conformă calității obiectiv bune a emisiunii. Reacția este exact inversă, asemănătoare celui care, ca să nu supere gazda, mîncîcă friptură cu compot, cu toate că lui îi place varza acră lîngă friptură (am declarat că voi fi empiric. Voi fi deci pînă la capăt). Și cum se întîmplă de obicei în domeniul anchetelor tv, ele provocînd reacții dintre cele mai imediate, ecourile care ajung la televiziune aparțin vocilor celor nesatisfăcuți de emisiune. Astfel se creează impresia (superficială) că emisiunea n-ar fi bună. Haideți să calculăm: dacă o emisiune place unui număr de un milion de telespectatori, reacția lor — prin telefoane și scrisori — va fi minimă. O anchetă tv, ca și un costum, trebuie să fie bună, asta e ceva firesc. Aceeași emisiune-anchetă poate să nu placă unui număr de o sută de mii de telespectatori. Reacția lor — numeric vorbind — va fi superioară celorlalți pentru că omul reacționează mult mai activ cînd nu-i place ceva. Și așa se întîmplă că cele o mie sau două mii de scrisori și telefoane pozitive să fie înghițite de cele cinci-șase mii de «efecte perverse».

Într-adevăr, pervers efectul acesta care va fi probabil îndelung studiat de specialiști.

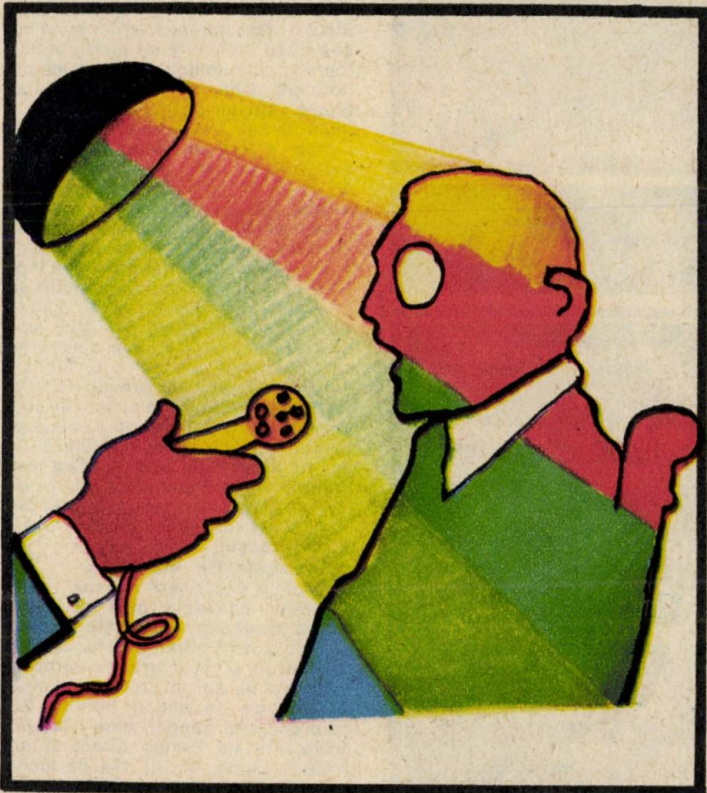
Despre valoarea unui semn de întrebare

Vă rog insistent să citiți titlul sub care au apărut aceste rînduri. Și vă rog să citiți în două feluri: fără a pune semn de întrebare la sfîrșit, apoi punîndu-l.

După părerea dumneavoastră, stimați cititori, unde se găsește soluția? Sper ca următorul Almanah «Cinema» să publice cele mai interesante răspunsuri la această «anchetă despre anchete».

Deci, la revedere, pînă la iarnă.

Alexandru STARK



La dolce, dolce vita

film de montaj
din peliculele secolului

- **Autorii scenariilor:** contemporanii noștri
- **Regizorii:** vor să rămână în umbră
- **Actorii principali:** figurația
- **Operatorii:** oameni de pe stradă, de toate vîrstele, de ambe sexe, de toate rasele, de pretutindeni
- **Decoruri și costume:** moda secolului XX
- **Trucaje:** societatea de consum
- **Secretară de platou:** criza
- **Producător:** sistemul



Secvența I: În Cetatea Eternă...

...peste douăzeci la sută din locuințele recent construite stau nefolosite din cauza preturilor prohibitive.

Se construiește însă în continuare. Pe unul din șantiere, sub via Appia, constructorii au descoperit încă o necropolă cu sicrie și obiecte păstrate toate în bună stare, fiindcă pe acolo nu apucase să calce picior de creștin. Deasupra, pe via Appia, pe unde calcă creștinii contemporani, într-o bună zi, niște gangsteri răpesc un industriaș. Secvența se încheie cu asasinarea industriașului, provocată de intervenția brutală a poliției, alarmată și ea de către soția celui răpit, care soție nu voia să plătească răscumpărarea. Tânăra văduvă plinge la mormîntul soțului și rămîne fericită cu averea acestuia. Sau alt final: industriașul este eliberat în urma unei despăgubiri uriașe pe care gangsterii o împart cu fiul legitim al victimei.

Secvența II: Londra...

...În galeria Sotheby's, printre obiecte de valoare artistică deosebită, au fost scoase la licitație cîteva tablouri neimportante: unul dintre ele a fost adjudecat pentru suma de 5 lire, ulterior stabilindu-se că era un Rafael original și valora 50 000 de lire. S-au mai cumpărat, pe sume variind între salariul anual al unui președinte de consiliu de administrație și ajutorul de șomaj ce s-ar fi plătit o viață întreagă unui om ce nu și-a găsit niciodată de lucru, următoarele: o liță de noapte (porțelan cu flori albastre de nu-mă-uita, prinse într-un chenar lat de aur) a împărătesei Joséphine, tichia de noapte a lordului Nelson și cîteva batistute, cu totul speciale, ale celebrei Mata-Hari. La licitație au asistat, fără să participe, cunoscute personalități din lumea politică, artistică, culturală și din alte lumi. Alături de ei, au licitat pasionați mai mulți necunoscuți care și-au încheiat tranzacțiile în numele unor miliardari, al căror nume au vrut să-l păstreze secret. Cea mai bună afacere încheiată: nu se știe, fiindcă n-a fost comunicată presei, licitația respectivă avînd loc în culise. Se știe doar că vînzătorul era un ex-rege al combustibililor, iar cumpărătorul — un negustor de brînză. Cea mai proastă afacere încheiată: n-a existat așa ceva, în respectiva sală de licitații neavînd loc niciodată tranzacții proaste.

Secvența III: Marsilia...

...poliția descoperă cel mai mare laborator cunoscut pînă acum în istoria drogurilor. «Laboratorul» era, de fapt, o uzină întreagă și funcționa, neîntrerupt și netulburat, de aproape douăzeci de ani, în inima orașului, nu departe de sediul poliției. Se pare că șeful bandei, care n-a fost prins, era un urmaș direct al lui Arsène Lupin, biroul său de lucru aflîndu-se în incinta poliției.

Secvența IV: New York...

La colțul străzii nr. cutare cu stra-

da nr. cutare, în fața unui oficiu de plasare a brațelor de muncă, o coadă interminabilă. Camera de luat vederi descoperă, printre cei care așteaptă răbdători și fără speranță, pe fostul șef al oficiului, dat afară ieri din slujbă, fiindcă nu făcea nimic: nu angaja pe nimeni deoarece nu avea posturi...

Secvența V: În jurul unei ruine...

...se agită o mulțime de costume și rochii de seară. Un funcționar al clubului atrage respectuos atenția unui jucător că a scăpat pe covorul gros cîteva fișe în valoare de mai multe sute de mii de franci; iar în club trebuie păstrată o curățenie desăvîrșită. La garderobă, un anunț discret informează că socotelile definitive trebuie încheiate numai și numai în afara zidurilor instituției. Pe prețuri moderate, portarul vinde, celor interesați, mici revolve funcționînd ireproșabil. În afara portarului, care are exclusivitatea, nimeni n-are voie să recupereze revolvele de la sinucigași.

Secvența VI: Pe un tîrm în-sorit...

...o bandă de mercenari primește de la bordul unui vas ce tocmai a acostat, o cantitate importantă de arme moderne și muniții. Asistă banda de mercenari rivală, în liniște și chiar glumind cu dușmanii, care iau armamentul în primire. La sfîrșitul operației, cea de a doua bandă primește și ea armamentul respectiv, provenit de la aceeași fabrică și adus cu același vas. Armele sînt doar de un tip oarecum diferit, uzina producătoare dorind să le constate eficacitatea într-o confruntare reală, nu numai în laboratorul de cercetări.

Secvența VII: Undeva, într-o țară...

...civilizată de mult de conchistadori cu ajutorul unor arme rudimentare, dintr-o biserică les uniți prin sfînta taină a căsătoriei, doi tineri. Evenimentul este remarcabil, deoarece amîndoi provin din familii care, ambele, au fost categoric împotriva căsătoriei: părinții băiatului pe motiv că fata n-are nici avere și nici slujbă, ci doar o biată diplomă universitară care nu folosește la nimic, iar părinții fetei pe motiv că băiatul n-are nici avere, nici slujbă, iar cele două diplome universitare pe care le posedă, nici măcar nu sînt tipărite pe o hîrtie utilizabilă.

Secvența VIII: Camera de luat vederi...

...asistă, emoționată, la momentul în care un tînăr, elev al unui important colegiu, este dat afară din școală. El a fost eliminat de către directorul adjunct, fiindcă a refuzat categoric să cumpere droguri de la profesori cu suprapreț.

Secvența IX: Un avion uriaș...

...încărcat plin la refuz cu sute de pasageri și asigurînd legătura zilnică între trei continente, este deturnat. (Deturnarea a avut loc la mijlocul unei curse, deasupra oceanului). Ancheta constată că la bordul aeronavei nu se afla nici un



Imagini din filmele secolului nostru, atestînd faptul că azi modul de viață al unora dintre locuitorii planetei se poate nota în felul următor: atîtea avioane de luptă, atîtea bombe, atîtea arme pe cap de locuitor...





Imagini dintr-un nou film destinat celor care, de obicei, văd viața (dacă o mai văd)... de la nivelul caldarîmului: «Ghici cine vine la noi călare?»



răpitor și cu atât mai puțin vreo bombă sau altă armă distrugătoare, individual sau în masă. Avionul deturnat a fost întors la baza de plecare, unde s-a dovedit că răpitorii erau înșiși piloții ce doreau să ajungă cit mai repede acasă, pentru a se alătura grevei colegilor lor care cereau patronatelor mărirea salariilor și respectarea contractelor.

Secvența X: Peste șomerii...

...afiați la coadă în fața oficiului de plasare (și pe care aparatul îi regăsește în aceleași poziții, fiindcă n-au înaintat nici un metru — doar coada s-a mai lungit), năvălește o echipă de televiziune. Reporterii întind către șomeri (oameni de ambele sexe și de toate vîrstele) microfoane și le cer să răspundă la două întrebări.

Prima întrebare: «Ați fi gata să cumpărați o parcelă de teren și să vă construiți o locuință pe lună?»

A doua întrebare: «Ați dori să vă lăsați înghețat astăzi și apoi dezghețat peste o sută de ani, la o dată pe care s-o alegeți dumneavoastră fără nici un amestec dinafară?»

Reportajul n-a mai intrat pe post. La ora prevăzută, el a fost înlocuit cu o reclamă turistică pentru un voiaj în insulele ferice ale Pacificului și cu încă o reclamă pentru conserve destinate clinilor, foarte ieftine dealtminteri.

Secvența XI: Într-o sală de

cinema...

...destinată exclusiv prezentării de filme pornografice, în timpul premierei unei producții despre care cei ce o realizaseră spuneau că «bate toate recordurile», filmul s-a rupt la un moment dat și s-au aprins toate luminile. Stupoare: sala era goală! De fapt, era și normal să fie goală, asta stătea în ordinea firească a lucrurilor. Dar proprietarul sălii era prea speriat de fantoma falimentului ca să se mai bucure de descoperirea sa.

Secvența XII: Într-un palat de justiție...

...situat în spatele unei colosale femei de piatră cu ochii legați, are loc procesul așteptat de multă vreme, de foarte multă vreme, de foarte mulți ani chiar, timp în care ancheta se părea că stagnează nepermis (cu toate că, în realitate, dosarele se îngroșau zi de zi și văzînd cu ochii). Pe banca acuzatilor un tinăr care într-o bună zi se urcase pe terasa unui bloc de unde amenințase ore întregi trecătorii cu o armă automată, ținînd în șah și poliția și pomplierii și elicopterele și televiziunea, plină, plictisită, se predase singur fără să tragă nici un foc. Procesul întîrziase din cauza presiunilor și încercărilor de intimidare a justiției, comise de cel de al doilea acuzat care voise ca dosarele să fie înmormîntate. Acest acuzat nu era altcineva decît proprietarul celei mai faimoase

uzine de armament de acolo, uzină din care ieșise și arma automată a acuzatului; era de la sine înțeles că trebuia evitat un scandal: cum, o armă produsă de fabrica X să nu ia foc și să nu omoare pe nimeni?

Avocații industriașului au propus ca, înainte de sentință, juriul să recomande o reconstituire: acuzatul să fie urcat din nou pe aceeași terasă și cu aceeași armă revăzută de specialiștii firmei, să încerce din nou să apese pe trăgaci... iar dacă, din nou arma nu ia foc și din nou nu va fi nici o victimă, firma să fie condamnată. Soluția a fost acceptată de juriu, dar respinsă de acuzat, care aparent nu voia să țină seama de interesele comerciale ale generosului co-acuzat. Dar s-a aflat și explicația atitudinii sale: era irresponsabil, nebun de-a binelea, conform actelor scoase numai cu o zi înainte de avocații lui.

Firma n-a mai avut altceva de făcut decît să anunțe scoaterea din fabricație a tipului de armă defectuos și înlocuirea sa în producția de mare serie, cu altă armă, mai automată, mai sigură, funcționînd ireproșabil, în fața căreia nici o victimă, chiar nevinovată, nu poate rezista.

Secvența XIII: Din P.G. vine pînă în P.A...

...un grup colorat, extrem de viu colorat. Pe măsură ce se apropie de obiectiv, grupul intră în șarfi. Oamenii mergînd pe jos, călare, pe biciclete cu o roată mică și una imensă, în mașini ultrasofisticate de formula 1, în tramvaie, pe care alegoric, în patru labe, în mîini, pe două picioare, zburînd jos, înotînd peste capetele celorlalți, cîntînd, rîzînd, îmbrățișîndu-se prietenește, sărutîndu-se, oameni tineri sau foarte tineri, sau copii sau bătrîni și foarte bătrîni, bărbați și femei, goi ca Adam și Eva, sau cu armuri, sau îmbrăcați ca niște aristocrați din secolul trecut, sau doar elegant și scump, ca Howard Hughes sau Liz Taylor, cu salopete de măturați, în uniforme de supraveghetori, în costume de directori, în haine de exploratori, în haine de cerșetori, de șomeri, de frizeri, de bucătari sau de timplari, sau de cosmonauți, sau de preoți, de militari și lustragii, de activiști și idealisti, de defetiști și zurbagii, de cucernici și spăimoși, de frivole, de frumoși, de inimoși sau de țărani, poeți, matematicieni, strungari și toți sînt bucuroși și se sărută cu mare veselie și cu multă dragoste și, pe măsură ce se apropie de camera de luat vederi, se observă bine că trăiesc cu toții laolaltă în bună pace, se au ca frații, că nu pot exista unul fără altul, că viața le e dată să și-o petreacă împreună, nedespărțiți, fericiți, înfloriți.

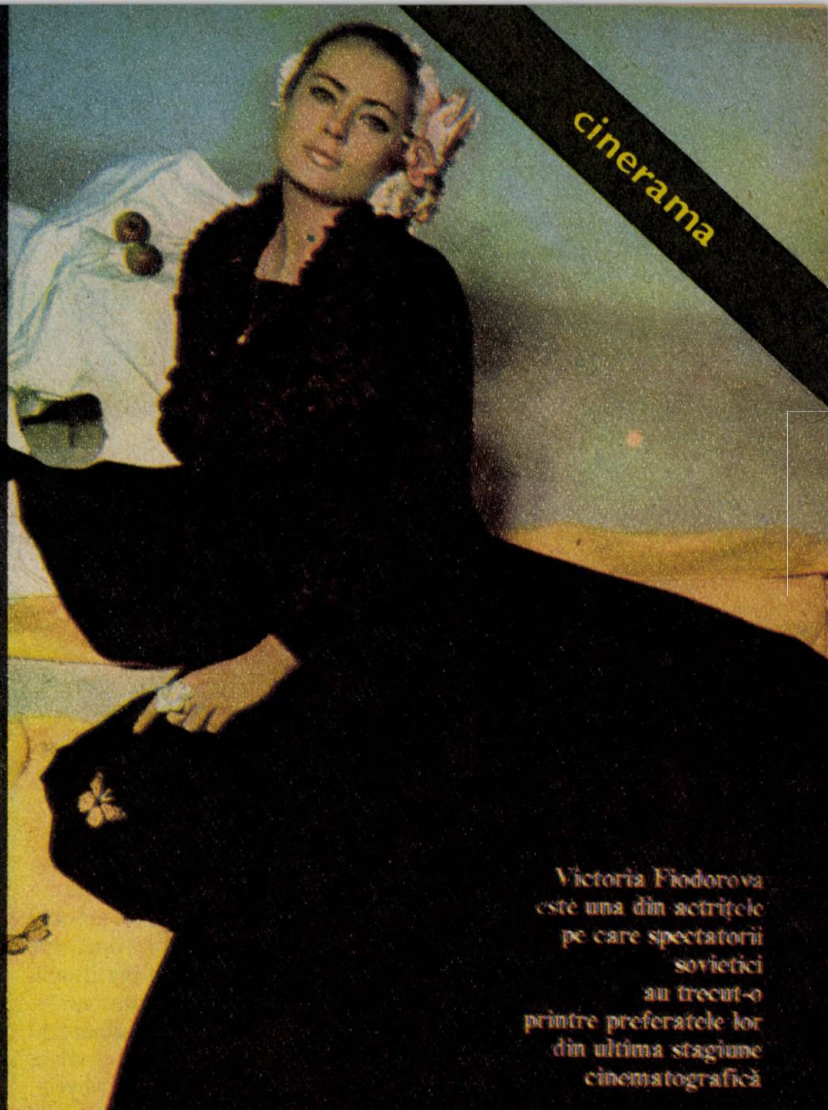
Secvența XIV (și următoarele) vor fi scrise în continuare, în timpul filmărilor, adică pe măsură ce rubricile de fapte diverse ale marilor ziare, agenții de presă occidentale, ne vor pune la îndemînă noi elemente concrete. (În) sfîrșit...

Radu GEORGESCU

●●● **Lumea adolescenței** cu problemele ei spinoase și delicate se alină în centrul atenției filmului sovietic **Această ușă periculoasă spre balcon**. Prima iubire, jocul periculos cu sentimentele, intervenția părinților în opțiunea profesională a tinerilor sînt cîteva din temele secundare ale filmului. Necesitatea contactului direct al tinerei generații cu realitățile vieții este demonstrată în această realizare cinematografică ce polemizează cu atitudinea părinților care-și impun cu forța viziunea lor asupra lumii.

●●● **Festivalurile primăverii**. O împărțire a acestor manifestări cinematografice pe anotimpuri este la drept vorbind inexactă, pentru că în lume există la ora actuală cam 200 de festivaluri anuale, ceea ce ar însemna cam 16—17 pe lună. Și cum nimeni nu poate încerca să dea o imagine a lor, oricît de vagă, bineînțeles că despre festival ca moment socio-artistic al cinematografiei mondiale se discută cu precădere prin imaginea pe care o oferă festivalurile-vedetă, adică cele care dețin capul listei. ●●● Anul începe de obicei la Belgrad cu un festival-sinteză, intitulat FEST, a cărui agendă se

Mare surpriză: actorul anului în S.U.A. este Clint Eastwood și abia după el, Robert Redford



Victoria Fiodorova
este una din actrițele
pe care spectatori
sovietici
au trecut-o
printre preferatele lor
din ultima stagiune
cinematografică

compune din filmele premiate la principalele manifestări de acest gen din anul precedent. Așa a fost și în ianuarie 1978. FEST este un festival care are singularea trăsătură de a întruni și calitatea și interesul masiv al spectatorilor care, în capitala țării vecine, îl așteaptă întotdeauna ca pe un mare eveniment cultural și popular. ●●● Apoi, în februarie, pentru prima oară în februarie, cu ardentă intenție de a atrage filmele de mare calibru destinate întâlnirii de la Cannes care se desfășoară în luna mai, s-a ținut în Berlinul occidental festivalul ajuns la a XXVIII sa ediție. Prima noutate din februarie '78 de la Berlin vest a fost apariția unui nou director: Wolf Donner, fostul critic cinematografic al ziarului «Zeit». El are un argument în favoarea schimbării de calendar pe care a operat-o: «Zăpada și ploaia — spune el — sînt con-

diții ideale pentru ca publicul să vină la cinema». Dintre filmele străine prezente în Berlinul occidental la această manifestare s-a reținut cu multe laude realizarea lui Kawalerowicz, **Moartea unui președinte**, o minutioasă reconstituire a asasinatului politic în Polonia anilor '20. **Prăbușirea brazilianului** Ruy Guerra a fost de asemenea bine primit. Filmul este o imagine fără complexență a vieții proletariatului din Rio de Janeiro. Foarte apreciată prezența filmului **Premiera** al americanului John Cassavetes, care este portretul unei actrițe nevrozate. Un punct de atracție neabătut l-a constituit retrospectiva Marlène Dietrich (12 filme mute și 34 sonore), între acestea o redescoperire capitală: **Femeia pe care ți-o dorești**, film realizat în 1929 de Kurt Bernhardt și care dovedește

cinerama



O versiune cinematografică,
dar nu o ecranizare
după «Trei surori»
de Cehov. «O reconciliere
a teatrului cu realitatea,
cu contemporaneitatea» —
spune realizatorul
elvețian Michel Soutter
(interprete: Delphine Seyrig,
Lea Massari
și Valérie Mairesse)

că înaintea **Îngerului albastru** al lui Sternberg, Marlène era Marlène. Dintre noile filme germane au fost programate 17, dar între ele nu s-a aflat nici **Dispariția** lui Fassbinder, după un roman al lui Nabokov, și nici **Stingista** lui Peter Handke, despre care s-a aflat că n-au fost înscrise la festivalul din Berlinul occidental deoarece realizatorii și producătorii sperau să obțină o recunoaștere mai valoroasă la Cannes. Oricum, o recunoaștere chiar obținută la Cannes... ●●● În aprilie, lung-metrajul artistic cedează locul de vedetă festivalului de scurt-metraj de la Oberhausen din R.F.G. Această întâlnire care are drept deviză «Drumul de apropiere sau de bună vecinătate», este o amplă manifestare la care chiar

numai participarea constituie o recunoaștere (până într-atît pre-selecția constituie un examen sever). În 1978 țara noastră a fost prezentă la Oberhausen cu două filme, **Un cămin cultural** de Ada Pistiner și un film al unei studente de la clasa de regie. ●●● Cit despre Cannes, aici sînt multe de spus, în primul rînd pentru că este cel mai important festival cinematografic din lume (după ce Veneția s-a cufundat cu totul în laguna uitării). Noutatea festivalului de la Cannes din 1978 a fost în primul rînd altă direcție. Încredințată fostului critic al «Express»-ului, Gilles Jacob. Și orice nouă direcție aduce schimbări, așa că diversele secțiuni ale festivalului au fost restructurate, reconsiderate și reamenajate. Ideea con-

ducătoare a lui Gilles Jacob fiind maximum de randament în minimum de timp. (Ceea ce a atras scurtarea duratei și micșorarea numărului de secțiuni). Prezența însă, ca de obicei, la un înalt nivel și de o largă cuprindere. Maeștrii marelui ecran au fost bine reprezentați, dar n-au lipsit nici prezențele inedite ca și țîșnirea iepurelui de unde nu se aștepta nimeni.

●●● În sfîrșit, în iunie, — dar cu asta am intrat în vară — un alt festival care și-a schimbat data calendaristică: Pesaro (Italia), care se intitulează și «Festivalul filmului nou». El avea loc de obicei în septembrie. Organizații motivează schimbarea de dată prin dorința de a reveni la luna iunie, care, cu destul de mulți ani în urmă, consacrase Festivalul filmului nou. În septembrie sau în iunie, festivalul de la Pesaro rămîne o întâlnire de lucru, de studiu a tendințelor nou apărute în cinematograful mondial și, în considerabilă măsură, în cinematograful practicat de tinerii regizori. ●●● Hotărît lucru, festivalurile durează, se adaptează, se reprogramează și directorii se schimbă, pentru că așa cum declara noul director al Cannes-ului, «două săptămîni de filme pe Croazetă te consumă cit un an la Paris».

●●● **Ascultă cocoșul** se intitulează filmul bulgar realizat de Stefan Dimitrov care-și propune să dezbată o problemă foarte prezentă în conștiința opiniei publice mondiale, dar nu și a filmului: bătrînețea. Personajul principal al filmului bulgar este un bătrîn care moare părăsit și uitat de toată lumea, după ce în întreaga sa viață el nu se purtase altfel decît în mod egoist. Stefan Dimitrov a căutat în filmul său să accentueze ideea responsabilității omului față de propria sa viață și în același timp să scoată în evidență o vitală condiție a acestuia: solidaritatea umană.

●●● **Scandal la Hollywood**, dar unul care ia proporții și face să apară mereu noi implicații. «America, țara îmbogățită peste noapte — spune săptămînalul «Time» — e zguduită de vehemente proteste la adresa unor abuzuri sordide». Abuzurile astfel denumite au fost săvîrșite, fără un precedent ușor de invocat, de către președintele — încă președinte — lui «Columbia Pictures». Ce-a făcut el? Cînd un cec fals de 60 mii de dolari, cînd altul de 400 mii de dolari, trase pe numele unor actori ca Cliff Robertson, Robert Mitchum sau chiar Robert Redford (care se plînge că a fost înșelat la socoteala drep-



Revista «Cinema» la Hollywood: de astădată Ray Arco îi oferă actriței Angie Dickenson ocazia să se descopere în paginile revistei noastre, în timp ce faimosul John Wayne ascultă explicațiile de conținut

turilor ce i s-ar fi cuvenit la filmul **Ce tineri eram.** Regizorul Sidney Pollack sustine că lui i s-au refuzat pur și simplu drepturile la încasările făcute cu același film. Și toate astea, pentru că, așa cum arată menționatul săptăminal, contractele de la Hollywood sînt atît de complicate încît aproape nimeni nu le poate pricepe dedesubturile. Nimeni în afară, bineînțeles, de președintele «Columbiei», David Begelman. Ce se înțelege exact prin «profit net» și ce se înțelege prin «încasări globale», ce înseamnă exact clauza care sună așa «după ce se deduc tot felul de cheltuieli» și alți termeni aparent comuni, în realitate vagi și imprecisi? Ce înseamnă, învață fiecare în relațiile de zi cu zi și li determină pe mulți să afirme că Hollywood este dominat de o mîna de satrapi financiari care știu să folosească în mod egal justiția ca și «conturile

paralele» (sau cum ar spune Conu lăncu: se pricep să țină contabilitate dublă.)

●●● Transformările produse în conștiința poporului chinez în anii construcției socialiste constituie tema filmului **S-o rupem cu ideile vechi**. Evocînd anii '60 ai Marelui Salt înainte, scenariul își îndreaptă atenția asupra cîtorva destine individuale. Majoritatea personajelor sînt tinere și se află în momentul integrării lor în viața productivă a țării.

●●● Autorul delicatului film, Vaporul alb, regizorul Bolotbek Samșiev, încununat anul trecut cu Marele premiu al festivalului de la Moscova, pregătește o nouă peliculă. **Focuri în Caraci** va fi dedicat prezentului constructiv al Kirghiziei.

●●● Una din cele mai reușite ecranizări după romane celebre de scriitori moderni americani, este socotită de cri-

tica de peste ocean recenta realizare a regizorului Franklin Schaffner, **Islands in the Stream** sau **Ostroavele de pe curent**, romanul neterminat și ultim al lui Ernest Hemingway. Este povestea unui om (exegeții consideră că romanul lui Papa Hem poate fi considerat cel mai aproape de biografia sa) care își face bilanțul. Cu o mîna pe condei și cu cealaltă pe conștiință, el constată un dublu eșec: ca artist și ca soț. Scriitorul din film (ca și cel din realitate pînă aproape de sfîrșitul vieții lui) trăiește pe o mică insulă din Marea Caraibilor. Și povestea începe în timpul celui de al doilea război mondial. Structura romanului, pe care filmul a respectat-o în mare măsură — are trei planuri, care permit cunoașterea acestui caracter puțin comun (în film, rolul scriitorului este interpretat de



cinerama

«Nimic
nu înlocuiește
bucuria
de a fi «mamă»,
mărturisește
Romy Schneider

George Scott) primul dintre planuri fiind pasiunea lui pentru natură și pescuit, emoționantă prin fervea cu care își inițiază fiul (David Hemings) în tainele ieșitului în larg, la vânătoare de marlini. În planul vieții intime, vizita neașteptată a fostei lui soții (Claire Bloom) îi prilejuește un fel de flash-back afectiv, cu care prilej scriitorul nu se menajează deloc. Deviza lui este «Un om întreg trebuie să fie capabil să facă față și succesului și eșecului cu egală luciditate», ceea ce ne amintește desigur de crezul bătrînului Santiago din «Bătrînul și marea»: «Un om poate fi nimic dar nu înfrînt». În planul al treilea al narațiunii apare fundalul social care aduce reafirmarea unei vechi convingeri antifasciste a scriitorului (veche încă de pe vremea războiului din Spania) și asistăm în film la o acțiune de ajutorare a unor naufragiați pe o barcă de salvare care caută să scape de urmărirea unor vase de război naziste. **Ostroavele de pe curent** (adică ale Gulf-Stream-ului) este, după cum constată aproape în consens critica americană, dacă nu un mare film, oricum un film cu mult mai bun decît ecranizările de pînă acum după Scott Fitzgerald, **Marele Gatsby** și **Ultimul nabab**.

●●● **Lumea adulților** văzută cu ochii copiilor este tema unui film bulgar intitulat **Talismanul**, realizat de regizorul Radko Uzunov. Minciunile de circumstanță sau prefăcătorile celor mari sînt sesizate cu multă amărăciune de copii, oameni în devenire. Și pierderea încrederii, precum și traumele sufletești, sînt doar unele dintre urmările acestor false relații dintre maturi și copii. Plodoaria profundă pentru sinceritate și în favoarea unei perpetue responsabilități a celor care intervin în formarea convingerilor morale ale copiilor, răzbate cu putere din acest film foarte apreciat de public și de critică.

●●● **Soldaritatea poporului cubanez** cu lupta pentru libertate și democrație a poporului chilian a stat la baza realizării filmului **Cantata pentru Chile**. Acum o nouă realizare cinematografică, **Bătălia pentru Chile: lovitură de stat** pornește de pe aceleași baze. Noul film este regizat de Patricio Guzman și a fost turnat în studiourile cubaneze. Se analizează aici implicațiile sociale și politice ale asasinării lui Salvador Allende, consecințele preluării puterii de către junta militară și deteriorarea climatului politic, economic și moral al țării. Filmul își propune să arate și să mențină vie energia luptătoare a poporului.



Mereu în lotul favoriților marelui public, Alain Delon recunoaște: «Fără public, nici filmul, nici noi actorii, nu existăm»



**În filmul *Ogîndiri*
al regizorului
ceh Jaroslav Balík,
rolul principal
îl deține
un actor polonez,
Stanisław Zaczyk**

transformă într-o cascadă de pătanii comice.

●●● **Pionierii** este un film ce evocă începuturile exploatarei petrolului în nordul Chinei. Alungarea ultimilor reprezentanți ai monopolurilor americane coincide cu declanșarea revoluției populare condusă de Mao Tze Dun. Preocuparea regizorului Ju Jen-Fu pentru dinamismul acțiunii nu exclude evocarea frumuseții peisajului.

●●● **Piesa «Un parfum imbiator de fin»** va deveni, în regia lui Roland Oehme, o comedie cinematografică de actualitate pe platourile din R.D.G. Inspirat din viața satului german contemporan, filmul își concentrează situațiile comice în jurul poveștii de iubire dintre un agronom și o atotștiutoare profesoară, «doctor în filozofie».

●●● **Cuplul de regizori** documentaristi din R.D.G., Walter

lui chilian, și este considerat parte dintr-o trilogie începută cu **Cantata pentru Chile**, continuată de prezenta peliculă, căreia îi va urma un film intitulat **Puterea poporului**.

●●● **Incendiatorul** este ecranizarea realizată pe platourile din R.D.G. după romanul cu același titlu al scriitorului vest-german Franz-Josef Degenhardt. Personajul central al acestui film, ca și al romanului este un om al legii, un jurist, care aderă la mișcarea democratică iar în 1968 la parte la mișcările studentești din Franța.

●●● **Draga mea dragă** este titlul unei comedii cinematografice realizată pe platourile iugoslave, avînd-o ca interpretă pe Milena Dravic. Filmul povestește despre problemele de viață și întâmplările ieșite din comun cărora trebuie să le facă față familia unui inginer de poduri, care este silit de însăși meseria lui să ducă o viață itinerantă, să schimbe locul de viață și de muncă o dată ce termină o lucrare. Problemele nu sînt întotdeauna nici vesele și nici foarte simplu de soluționat,

deși filmul este tratat în tonalitate comică de regizorul Dejan Karaklaić. Totuși soția, deși excedată de atîtea peregrinări prin țară, de pe un șantier pe altul, se convinge cu timpul că stabilitatea căminului ei nu este condiționată de cîtiva pereți ci de stabilitatea afecțiunii dintre soți.

●●● **Genul știință-ficțiune** ne-a obisnuit cu reflecția gravă asupra viitorului. În ultima vreme au apărut însă și încercări de tratare a filmului de anticipație științifică în registru comic. Cinematografia cehă și-a propus recent să realizeze două astfel de pelicule. Filmul **Dacă am luat spanac**, regizat de cunoscutul cineast Václav Vorlíček (**Cine a ucis-o pe Jessie, Nevastă-mea vrăjitoarea, Cum să-l înecăm pe doctorul Mracek**) își concentrează întâmplările în jurul inventării unui elixir de întinerire. Celălalt titlu, **Furii zburătoare deasupra orașului nostru** (regia Jaromír Jires) dezvăluie natura subiectului: este într-adevăr vorba de întâlniri cu extraterestri. Contactul acestora cu pămînteni se



Lucrînd cu regizorul Herbert Ross

la filmul **Răscrucea**, fiecare scenă

era precedată de lungi discuții și apoi de repetiții.

«A fost ceva inedit în viața mea de actriță», spune Shirley McLaine

Heynovski și Gerhard Scheumann sărbătorește 10 ani de la începutul colaborării lor. Cu această ocazie vor prezenta un nou film documentar dedicat vieții Vietnamului de azi, **Fortăreața de fier**.

●●● **O nouă fază** a relațiilor film-televiziune pare să se inaugureze, deși lupta rămîne acerbă. De-ajuns de amintit că în Italia, unde numai la Roma funcționează, pe lângă stațiile oficiale de televiziune, alte 24 de stațiuni TV locale, în decursul primelor trei luni ale anului 1978, aceste stații particulare au proiectat 2410 filme. Presa Italiană, care

Răspunsul de la pag. 93

E primul concurs din lume în care condițiile și premiul se confundă, spre fericirea, credem, a participanților. Condițiile și premiul sînt: participanții și totodată cîștigătorii să trăiască sănătoși, bucuroși, cu poftă de cinema, pînă în anul 2001 și mai departe, pentru a vedea cu ochii lor care din aceste filme minunate au rezistat sau nu.

Radu COSAȘU

ridică problema ca pe o mare amenințare atât în ce privește viața filmului cât și utilizarea timpului liber al telespectatorului, arată că, în această perioadă, volumul utilizării filmului în proiecții TV s-a triplat și că urmarea imediată ce se constată este o deteriorare a gustului publicului din pricina unor pelicule sub orice critică programate, precum și o claustrare a oamenilor care se lasă prinși de proiecția de filme nocive, fără să-și dea seama că au căpătat un adevărat viciu. Situația — spune în această privință «Giornale dello Spettacolo», a devenit scandalosă și cere o urgentă reglementare legislativă. ●●● În Franța, se semnalează o evoluție: televiziunea franceză a programat de curând pe marele ecran al unor săli pariziene, filme produse pentru televiziune și «date pe post» cu puține zile înainte. Primul dintre aceste filme a fost realizat de Maurice Ronet și se întin-

zinteresat și, pe deasupra, plin de umor și fantezie. Realizatorii acestui serial sînt regizori cu reputație al marelui ecran: Edouard Molinaro, Nadine Trintignant, Claude Chabrol, iar din partea televiziunii, Claude Barma. Printre actorii care mai apar alături de Signoret, o întâlnim pe Nathalie Delon. Un alt film realizat în aceleași condiții este **Un urs nu ca toți ceilalți**, și a fost realizat de Nina Companeez. În rolul principal, André Dussollier și Annie Duperey. O primă constatare a acestei noi atitudini este pe de-a-ntregul favorabilă: distribuții de nume mari și foarte atractive și în al doilea rînd o mai abilită folosire a mijloacelor tehnice decît cea dovedită de înșiși regizorii televiziunii. Ceea ce a surprins.

●●● **Regizorul bulgar** Aleksandr Obrečkov a ales pentru viitorul său film, **Fii binecuvîntat**, o temă mai puțin dezbătută

de filmul de actualitate: lupta femeii contemporane cu mentalitățile învechite. Dezbătînd problema «delicată» a mamelor celibatate, noua peliculă va încerca să-i surprindă implicațiile morale și sociale. Pledoaria pentru încredere și căldură umană evită tonurile melodramatice.

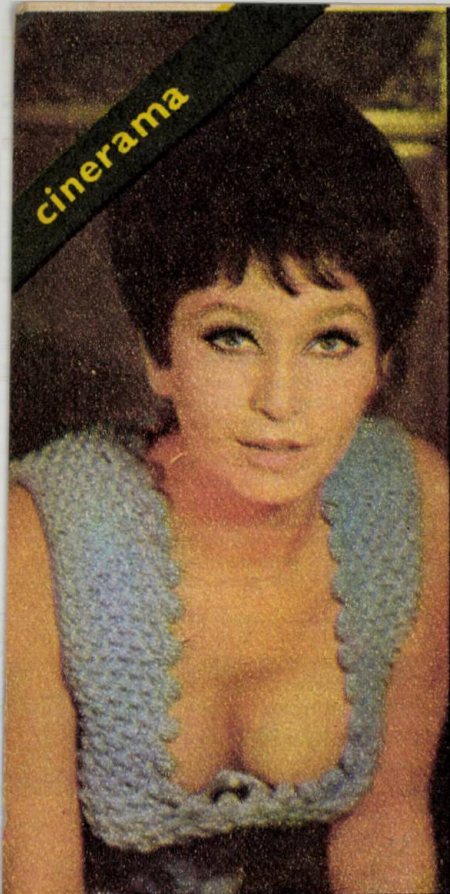
●●● **Creația de filme de animație** cehe va fi consacrată în 1978 în exclusivitate copiilor. Cunoscutul realizator Karel Zeman pregătește filmul **Baladă despre micul prinț** inspirat de motivele basmului ceh avînd ca personaje principale pe curajosul Janošek și pe frumoasa Marienka. În planurile sale se mai află și realizarea unui desen animat «science-fiction». Ea va purta titlul **Călătorie îndepărtată**. Regizoarea Hermína Tyrlova continuă seria de filme dedicate furnicii Ferda și pe cea ilustrînd

O sută de zile după copilărie, filmul regizorului sovietic Solovîn, este jucat aproape în exclusivitate de elevi și eleve, una din ele fiind cea din fotografia de mai jos



tulează **Barthleby**. Un al doilea i-a urmat în această experiență. Este vorba de filmul lui Ertaud, **Nu plînge**, cu Charles Vanel și Sylvain Joubert în rolurile principale. Un alt fenomen de asemenea reținut cu mult interes este atracția pe care o simt realizatorii și actorii de cinema pentru creația televizivă. Două seriale s-au născut din acest reviriment în poziția cineaștilor: **Doamna judecător**, cu Simone Signoret în rolul principal, care se bucură de un imens succes la telespectatori. Magistratul pe care-l interpretează Simone Signoret este foarte uman, perspicace, de-





Rolul care a făcut-o cunoscută pe Krystyna Mikolaewska a fost cel din *Faraonul*. În toate interviurile, actrița revine la «Faraonul» ca la o experiență crucială pentru ea

aventurile colepterei Pytlíc, intitulată *Aventurile piticului*.

●●● Filmul biografic dedicat marilor personalități ale culturii a intrat în tradiția cinematografului est-german. După *Lotte la Weimar* avându-l ca personaj principal pe Goethe și după recentul *Beethoven — file de viață*, *Adios, piccola mia* evocă figura celebrului dramaturg Georg Büchner. Viața pasionalului revoluționar, mort la numai 32 de ani, este surprinsă în momentul dragostei lui pentru Luise Wilhelmine Jagle. Evenimentele sociale ale epocii sînt consemnate prin descrierea unui amplu tablou social. Rolul principal este interpretat de tînărul actor Hilmar Eichorn.

●●● O copilărie mult visată — este titlul unei încercări de autobiografie care nu depășește primii ani ai copilăriei. Este scrisă de un om căruia îi face o evidentă plăcere să povestească

despre sine în acei dintîi ani ai copilăriei, priviți astăzi în spiritul unei povestiri à la Lewis Carroll. Mai mult, autorul își însoțește povestirea de desene, de el făcute, pentru a întări o viziune puțin fantastică și misterioasă. Un fel de paradis, o natură generoasă și senină doar de povestitor descoperită în ascunzișurile ei, și în care își face apariția un tată impunător, a cărui amintire astăzi este nealterată. Și peste toate acestea ceva care adumbrește copilăria și rămîne întipărit în caracterul povestitorului, care nu este altul decît celebrul actor englez Dirk Bogarde. «O carte scrisă poate prea căutat, dar cu multă inteligență» — spune un critic care nu vrea deloc să-l măgulească. «O copilărie mult visată» este cartea unui om care are și el în firea lui ceva misterios și impenetrabil.

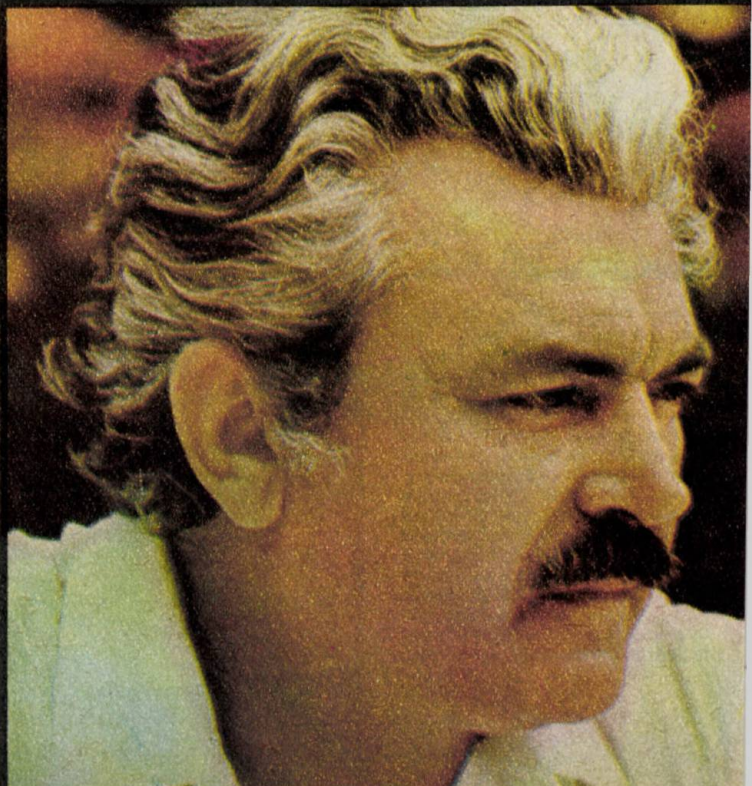
●●● Dezamăgirea emigranților ce plecau în anii '20 înspre America, socotită tărîmul prosperității, este tema filmului iugoslav, *Viscolul*. Iluzia spulberată a celor care se întorc învinși devine premisa unor dureroase compromisuri morale. Regia filmului este semnată de Anton Verdoljak.

●●● La limita labilă dintre melodramă și drama psihologică se află *Supraexpunere*, filmul unei povești de dragoste.

Un cuplu de îndrăgostiți este greu încercat în urma unui accident. Bărbatul rămîne orb și se pune problema dacă această infirmitate îi va despărți. Rup-tura nu se produce însă, dimpotrivă, evenimentul produce o schimbare în bine a tinerii femei pe care experiența o umanizează. În rolurile celor doi îndrăgostiți din filmul polonez sînt distribuți Jadwiga Jankowska-Cieslak și Piotr Fronczewski.

●●● Melodrama face rețetă în '78. O serie de filme ca *Bobby Deerfield* al lui Sidney Pollack (în care o tînără leucemică, ale cărei zile sînt numărate, cunoaște o duioasă poveste de dragoste alături de un pilot de curse de formula 1, a cărui viață este și ea în primejdie clipă de clipă), apoi *Insula despărțirii*, filmul lui Franck Schaffner (în care un tată aparent aspru dar cu suflet mare își regăsește cei doi fii înainte de a-și da obștescul sfîrșit; mai află că fiul lui cel mai vîrstnic a căzut eroic ca aviator pe cerul britanic în cel de al doilea război mondial), și încă alte filme considerate melodramatice se constată că sînt în grația marelui public, amintindu-i de frumoasele zile cînd făcea cozi interminabile ca să obțină un bilet la *Love Story*. Televiziunea — de dincolo și de dincoace de ocean — n-a scăpat

Serghei Bondarciuk joacă în filmul lui Igor Talankin, *Părintele Serghei după Lev Tolstoi*. Regizorul a considerat că Bondarciuk este singurul actor căruia i se putea încredința acest ro



această preferință a publicului și în ultimii ani a oferit filme și seriale melodramatice. Ultima producție de acest gen și de mare succes în Franța, de exemplu, a fost **Borgia**, după un scenariu de Françoise Sagan. ●●● Actrița franceză Marie-France Pisier al cărei nume s-a făcut cunoscut în filme aparținând noului val și care a jucat în regia lui Truffaut, a trecut Atlanticul ca

frământă încă dureros multe conștiințe. Fostii deținuți ai lagărelor sînt apăsați dramatic de amintiri oribile. Un astfel de martor al istoriei este personajul principal al filmului polonez **Pericol** (Waclaw Florkowski). Doctorița Maria este chemată la New York în procesul unei gardiene de la lagărul Majdanek. Întîlnirea dintre victimă și călău declanșează o confruntare drama-



Charles Bronson și Jill Ireland, soț și soție, au fost prezentatorii-gazdă ai Ediției 1978 a Globului de aur, decernat la Hollywood

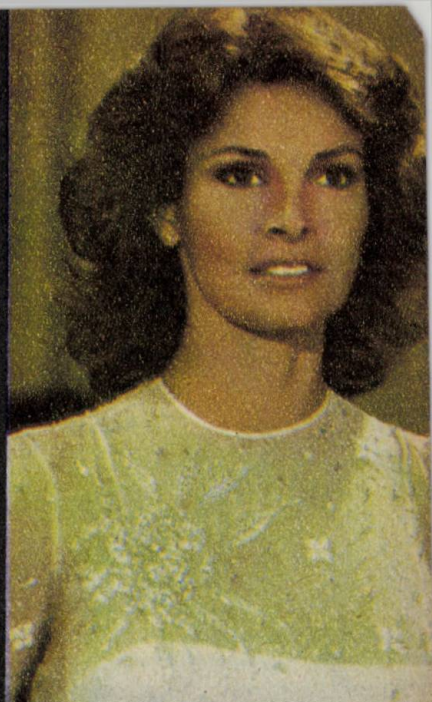
să joace într-o melodramă, **Cealaltă parte a nopții** de Charles Jarrot, în care tot arsenalul genului e prezent: mahalaua morbidă, dragostea nelpărtășită, atmosfera apăsătoare și irespirabilă a ocupației, sfîrșitul tragic etc., etc. «Mi-a făcut mare plăcere să joc în acest film — spune Marie-France Pisier. Am trecut de la un registru la altul, și am jucat în situații extreme fără să-mi pun nici un fel de probleme decît de a le realiza artistic. M-am lăsat pur și simplu dusă de fluxul melodramei. Știți ce s-a petrecut în Statele Unite cu acest film? Critica l-a primit îngrozitor, iar publicul în triumf. Primesc și astăzi la înapoierea mea la Paris, scrisori de la americani care-mi reproșează deznădămintul tragic al personajului interpretat de mine. Cred că oamenii le place să li se povestească istorii emoționante și ei nu cred decît în personajele acestei povestiri, ignorînd toate exagerările din scenariu. Ei nu văd în astfel de filme decît ceea ce seamănă cu propria lor viață».

●●● Amintirea războiului

tică a trecutului cu prezentul: doctorița-martor este șocată de aerul teatral al justiției americane, de atitudinea iresponsabilă a apărării, capabilă să nege realitatea tragică a lagărelor de concentrare. Filmul analizează pericolul indifferenței în fața urmărilor sale.

●●● Comemorarea a 100 de ani de la nașterea lui **Ady Endre** l-a făcut pe regizorul maghiar György Revesz să dedice marelui poet filmul **Cine m-a văzut?** Etapele dramatice ale vieții bardului revoluționar se reconstituie pe fundalul amplelor mișcări sociale. Tumultuoasa personalitate a lui Ady Endre imprimă acestui film omagial un caracter romantic.

●●● La răsruce de vinturi, romanul Emilyi Brontë a fost tipărit pentru prima oară în 1847 și, la vremea respectivă, critica literară nu l-a primit cu prea mult entuziasm. «Cosmarurile și visele străbătute de diavoli și urlete de lupi, duc la romane proaste» — spunea fără menajamente un critic al vremii. Dar cum se întîmplă adesea, pre-



«Detest să apar în postură de amatoare. Sînt o maniacă a profesionalismului și de aceea muncesc enorm în fiecare zi» — spune **Raquel Welch**, pregătindu-și lungul show-turneu pe trei continente

Numele actriței **Sylvia Kristel** este deseori pomenit, dar nicotă pentru talentul ei, ci totdeauna pentru fizicul ei





Premiul «Valentino d'oro» care se acordă anual în Italia unor personalități din lumea cinematografiei, i-a avut în acest an printre laureați pe actorii Alberto Sordi (57 de ani) și Rita Hayworth (60 de ani)

vestirea lui nu s-a împlinit, pentru că «La răscruce de vînturi» a devenit repede un roman preferat al secolului trecut și considerat clasic. În noul secol, o dată cu apariția cinematografului, romanul scriitoarei engleze a fost de mai multe ori transpus pe peliculă, cea mai memorabilă fiind realizarea din 1939 cu Laurence Olivier în rolul lui Heathcliff. Dar filmul n-a făcut să înceteze interesul pentru opera literară, editată și re-editată de mai bine de 20 de ori pînă acum. În acest an, o editură din Los Angeles a venit chiar cu inovații. A republicat «La răscruce de vînturi» urmat de un roman care se intitulează «Întoarcere la Răscruce de Vînturi» de Anna L'Estrange (pe numele ei din viața de toate zilele Rosemary Ellerbeck) care, preluînd formula literară a Emily-ei Brönte vrea să afle ce s-a întîmplat cu supraviețuitorii lui Heathcliff și descoperă nenumărate amănunte legate de ciudata poveste de dragoste de la Răscrucea Vînturilor. Și nu e totul. Un alt romanier, Jeffrey Caine a publicat și el un roman în care îl are ca erou central pe Heathcliff. Romanul al cărui titlu este chiar «Heathcliff» se arată preocupat să descopere unde s-a aflat el în cei trei ani cînt a lipsit de la Răscrucea Vînturilor. Unii exegeți pretindeau că ar fi fost la Liverpool unde a muncit în

Globul de aur 1978

În fiecare an, decernările de premii pentru realizările cinematografice dintr-o stagiune, încep la Hollywood cu «Globul de aur», care precede Oscar-ul și adesea operează o primă selecție din multitudinea de pelicule pretendente. În 1978 a avut loc a 35-a aniversare a decernării cunoscutului «Golden Globe», premiu important, care se atribuie filmelor artistice, precum și filmelor de televiziune (premiul a fost instituit de Asociația Presei Străine din Hollywood, asociație din care face parte și subsemnatul).

Festivitatea de decernare din acest an a fost patronată, cum se spune aici, de Charles Bronson și soția sa.

Jill Ireland. Lucrurile au decurs ca de obicei într-o atmosferă festivă nu lipsită însă și de surprizele pe care toată lumea le aștepta dar nimeni nu putea să le prevadă. Trebuie amintit că programul este transmis în direct de televiziune. Printre surprizele din acest an s-a numărat absența Lizei Minnelli — care era programată să cînte în fața asistentei, foarte populara acum melodie din filmul «New York-New York». Dar Liza Minnelli s-a îmbolnăvit și în ultima clipă ea a fost înlocuită de sora ei, considerată o cîntăreață la fel de talentată «ca și restul familiei!» Un alt incident a fost acela provocat de Richard Harris, invitat să remită premiul pentru «cel mai bun film străin». Sesizat însă că în lista conținînd cele cinci propuneri era menționat doar numele distribuitorului american și nu și acelea ale producătorului și regizorilor străini, el a adus la cunoștința lumii prin

Bucurie mare în acest grup: Jane Fonda și Richard Burton primesc cite un glob de aur iar Marsha Mason și Peter O'Toole le sînt suporteri



Între Lee Marvin și Lee Grant se află alți doi laureați ai Globului: Richard Dreyfuss și Marsha Mason

televiziune această anomalie.

Și acum, cine sînt laureații «Globulului de Aur» pe 1978?

Peter Firth, pentru cel mai bun rol masculin secundar (în filmul *Equus*); Vanessa Redgrave pentru cel mai bun rol secundar feminin (filmul *Julia*); Henry Winkler (în filmul *Happy Days* — Zile fericite); Carol Burnett, cea mai bună actriță de televiziune (pentru show-ul ei TV); premiul pentru cel mai bun serial de televiziune — comedie sau musical — *Totul se întîmplea în familie*; premiul pentru cel mai bun film străin, peliculei italiene *O zi nu ca toate celelalte* cu Sophia Loren și Marcello Mastroianni; premiul pentru cel mai bun actor de film lui Richard Dreyfus (din filmul *The Goodbye Girl*); premiul pentru cea mai bună actriță de film a fost decernat ex aequo Dianei Keaton (în filmul *Annie Hall*) și Marșei Mason (pentru filmul *The Goodbye*

Girl); cel mai bun film artistic american, *Cotitura* (și încă alte cîteva premii pentru scenarii, de exemplu, etc.) De semnalat însfîșit Richard Burton care a primit un «Glob de aur» pentru rolul său din *Equus*.

Lumea Hollywoodului a respirat ușurată cînd a auzit că filmul *Cotitura* a primit «Globul de Aur» și nu *Războiul stelelor* sau *Întîlniri de gradul trei*. Au fost însă și destule voci care au regretat că *Julia* nu s-a aflat printre filmele laureate. O părere care circulă acum printre cineastii de aici, este că Hollywoodul începe să recunoască tot mai insistent necesitatea unor filme cu teme importante și nu numai de simplu amuzament. În acest sens, «Globul de Aur» de anul acesta atribuit filmelor mai sus amintite, este considerat ca implicînd o indicație.

Ray ARCO
Los Angeles



Richard Harris
și Ann Turkell
(soția sa)
sînt încîntați
că primesc
globul pentru
filmul al cărui
reprezentanți
lipsesc
de la ceremonie:
*O zi nu ca
oricare alta*



Peter Falk
mai pe înțelesul
tuturor
(Colombo)
este încîntat
pentru «globul»
primit de regizorul
Herbert Ross
și scenaristul
Neil Simon

docuri. Caine este de altă părere: el susține că Heathcliff a fost la Londra și că a făcut avere în lumea interlopă». Editura din Los Angeles nu se oprește nici aici, anunțînd că va pune la bătaie și alte volume despre «Viața și amoriurile descendenților lui Heathcliff și Catherine». Nu degeaba editura se și cheamă «Pinnacle» (pentru exactitate, «Pinnacle Books»).

●●● Dintr-o legendă engleză din secolul al XII-lea, regizorul Eric Rohmer își propune să realizeze un film popular. *Perceval-Galezul* a fost turnat în cea mai mare parte într-un fel de hangar-stadion de 130 metri lungime, ales de realizator nu în mod întîmplător (trebuie amintit că Rohmer este și autorul unui studiu intitulat «Spațiul cinematografic în universul lui Murnau»). Ce urmărește regizorul prin această legendă venită din Anglia și tradusă de el însuși în franțuzește: «Textul în întregime în versuri a fost învățat de actori cu șase luni de zile înainte de începerea filmărilor și l-am adaptat numai și numai cerințelor imaginii» — spune regizorul care afirmă despre Chrétien de Troyes, autorul de acum 8 secole că «prin tehnica lui îndrăzneată, prin dinamismul povestirii și verva dialogului, el a fost cel dinții romanțier. Și trebuia să-l fac dreptate». Rohmer a mai vrut ca prin acest film și prin acest autor «să revelez un ev mediu cu nesfîșita lui dulceață» (la antipodul deci al lui *Lancelot* de Bresson), un fel de poveste morală cu virtuți pașnice, o apologie stilizată, preținde autorul, a cavalerismului, onoarei și a unei anumite candori cu care eroii privește lumea (aici ar fi viziunea modernă a cineastului), un fel de Keaton medieval. Actorii sînt: Fabrice Luchini, André Dussolier și Marie-Christine Barraut.

●●● Unul din actorii cei mai populari din Uniunea Sovietică, Innokenti Smoktunovski, deține în filmul *Rezervație*, rolul unui savant care locuiește de ani de zile într-o rezervație naturală. Personajul își consacră toate forțele studiului și protecției pădurii. Lupta pentru protecția pădurii este tema principală a filmului și cea care determină raporturile dintre eroi și dezbaterile morale. Regia filmului este semnată de Anatoli Efos.

●●● Stele de august este primul film epopeic produs de studiourile din Republica Democrată Vietnam. Conceput în două serii, el reconstituie luptele revoltei din 1945 împotriva dominației japoneze. Întregul po-

cinerama

După colaborarea
cu Anthony Quinn în filmul
care este —
cu toate declarațiile contrare —
inspirat de viața
armatorului Onasis,
Jacqueline Bisset
n-a admirat
nici scenariul,
nici regia,
ci pe partenerul ei
«de-o inventivitate
fără margini
și de-o seriozitate
de invidiat»

por este personajul central, evenimentele individuale sînt consemnate în măsura în care sînt semnificative pentru întreaga colectivitate. Evocarea acestei pagini de istorie se face de pe pozițiile exaltării mîndriei naționale.

●●● Cum vede lumea de

astăzi Henry Miller care a implinit 86 de ani și i-a sărbătorit bucurîndu-se de apariția noii sale cărți, «Bicicleta și ceilalți prieteni ai mei» (volum, binelnteles, de amintiri). Lumea de azi el o vede foarte lucid și fără menajamente. «Partea proastă cu lumea de acum — zice scriitorul — este că totul s-a mecanizat și pulverizat. Lumea și-a pierdut spontaneitatea. Marea deosebire, îmi pare mie, între vremea mea — mă refer la anii '20 și '30 — și cea de astăzi, este că pe atunci știam să rîdem, în timp ce compatrioții mei de astăzi nu mai știu să rîdă. Ziarele sînt pline de bancuri ca și programele de radio și televiziune. Toată lumea nu vrea altceva decît să se distreze, să rîdă, să aibă haz. Numai că hazul ăsta al lor pe mine mă face să plîng». Întrebat dacă regretă ceva atunci cînd aruncă o privire în urmă asupra vieții sale, Miller răspunde: «Regret doar că am renunțat să învăț să cînt la pian. Prima mea soție era profesoară de pian și mi-a dat lecții. Numai că după o jumătate de an am renunțat. Mi-am dat seama că n-aș ajunge niciodată să cînt ca ea și din disperare nu m-am mai atins de pian. E marele meu regret pentru că din toate artele, muzica este cea mai înaltă. Aș fi preferat să fiu compozitor sau pianist decît scriitor».

●●● Povestirile Sofiei de

Kamen Kalkov vor căpăta un chip cinematografic în tîlmăciirea regizorului bulgar Nicolai Liubomirov. Filmul, O dimineață unică evocă anii tumultuoși ai revoluției de după victoria antifascistă în Bulgaria. Urmărind cîteva destine individuale, realizatorii vor încerca să arate ce a însemnat revoluția pentru oamenii simpli, analizînd modificările produse în conștiințe de confruntarea cu istoria.

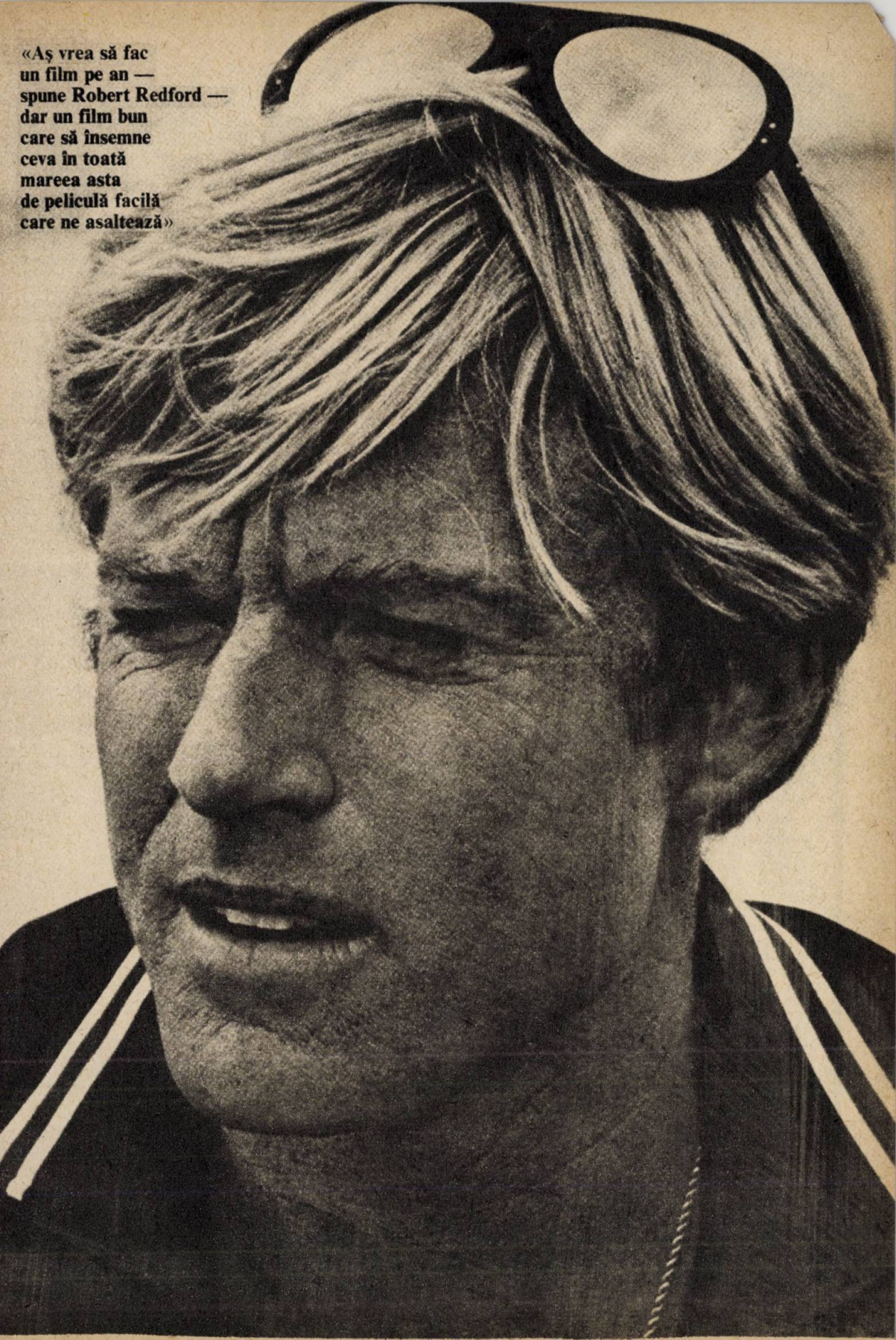
●●● Penelopa este titlul u-

nui film ceh avînd ca temă așteptarea. Personajul principal este o femeie care de peste patruzeci de ani își așteaptă sotul plecat să-și caute de lucru în America. Destinul celorlalte personaje se raportează la această stare de așteptare și marchează depășirea ei de către generația nouă care se așează temelnic pe solul prezentului.

●●● Peliculelor dedicate

personalității lui Lenin li se adaugă un nou titlu: Lenin, ul-

«Aș vrea să fac
un film pe an —
spune Robert Redford —
dar un film bun
care să însemne
ceva în toată
mareea asta
de peliculă facilă
care ne asaltează»





Scena de mai sus este dintr-o coproducție ceho-mongolă care se intitulează *Azimut 4*. Regia îi aparține lui Jan Kangza

la care Arletty și-a adus contribuția.

● **Un colocviu intrat în istoria filmului.** Acum un an, la Cannes, Roberto Rossellini era președintele juriului, și animatorul unei discuții despre cinema, care a făcut multă vîlvă și acum se află consemnat în documentele cinematografului mondial sub titulatura «Colocviul Rossellini». S-a discutat atunci foarte mult despre cinematograful și societate, cinematograful și televiziune, cinematograful și spectatorul de astăzi, despre modalitățile de exprimare cinematografică, despre imaginea în film etc. Cînd toată lumea se pierdea în speculații mai mult sau mai puțin estetice, mai mult sau mai puțin concrete, Rossellini avea grijă să intervină ca să dirijeze discuțiile spre sfera cinematografului legat de viața socială, lată o astfel de intervenție a lui Rossellini în toila dezbaterilor consacrate imaginii ca mijloc de exprimare cinematografică: «Aș vrea să amintesc celor de față că lumea se află într-o criză cum-

timul domiciliu clandestin. Filmul evocă evenimente legate de perioada ultimului ascunziș al marelui revoluționar, în locuința tovarășei de luptă Margarita Fofanova. Interesul filmului constă în adevărul materialului de viață pe care îl cuprinde. Margarita Fofanova, care avea 92 de ani în timpul scrierii scenariului, a relatat o serie de amintiri legate de activitatea lui Lenin, în timpul în care a locuit la ea. Este vorba de luna septembrie a anului 1917, în care s-a pregătit insurecția.

● **Longevitate.** Numele unei actrițe care a strălucit cu decenii în urmă pe firmamentul hollywoodian, apare și astăzi destul de frecvent în coloanele ziarelor cînd se relatează despre decernări de premii (pe care astăzi nu le mai primește ea, ci uneori le decernează), conferințe pe teme cinematografice, expoziții, sau chiar evenimente turistice. Este vorba despre Mary Pickford, care a împlinit recent 85 de ani. Întrebată de un ziarist ce-și dorește la această aniversare, ea a răspuns: «Ceea ce mi-am dorit și pînă acum, adică o viață normală, să pot participa la tot ceea ce se întîmplă în jurul meu. Regret doar că nu mai fac film, deși m-aș simți în stare».

Actrița franceză Arletty, care a jucat într-un mare număr de filme dar de care toată lumea își amintește în primul rînd din filmul **Copiii paradisului**, a devenit și ea octogenară. Cu această ocazie, televiziunea franceză i-a pregătit o emisiune specială,

Încă o glorie a ecranului își face bilanțul: Ava Gardner. Ea s-a retras la Londra și își scrie memoriile





Recent, cunoscuta vedetă a filmului francez, Brigitte Bardot, a sărbătorit, în cerc intim, împlinirea vârstei de 44 ani. Cu acest prilej, faimoasa B.B. a îmbrăcat o splendidă ie

În recentul film *Roman de serviciu* apare una dintre cele mai prețuite actrițe sovietice la ora actuală, Alisa Freindlich

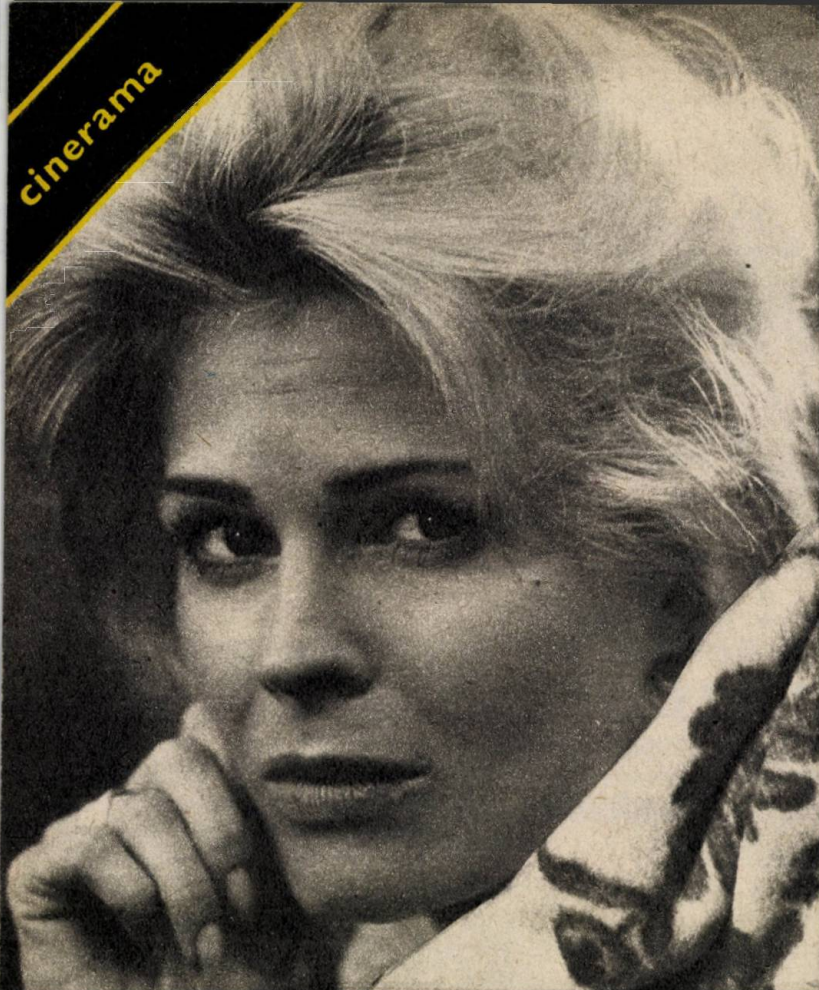


plită. Acesta este un fapt real. Președintele celei mai puternice națiuni a lansat un strigăt de alarmă spunând «De-acum înainte nu mai dispunem de suficientă energie». Și faptul acesta vizează în mod direct structura acestei civilizații. În cazul ăsta ce putem noi să facem? Să folosim aceste mijloace — cinematograful și televiziunea — pentru a lansa un semnal. Cu alte cuvinte, să extindem dezbaterile pentru ca toată lumea să poată gândi și toată lumea să se poată

exprima. Eu, unul, consider că faptul cel mai important este să difuzăm ideile. Este esențial. Trebuie amintit de asemenea că omul are posibilitatea să dea naștere fanteziei, dar calitatea sa esențială rezidă în rațiune. Și ce facem noi, mă întreb, pentru a alimenta condiția de a raționa a omului? Tendința este astăzi către delir, către fantazare; și ceea ce cîștigă teren este fantasmul. S-ar părea că am părăsit cu totul rațiunea, care este o

În filmul *The Shootist* (adică *Țintașul*), John Wayne a acceptat cu greu un rol în care trebuia să moară. A acceptat să joace, dar pînă la urmă a găsit un motiv să facă un scandal monstru





Într-o scurtă pauză ca fotoreporter, Candice Bergen a reapărut pe platourile de filmare «doar pentru a vedea» cum lucrează regizoarea italiană Lina Verthmüller

aventură minunată, pentru că «a ști» mai mult este o superbă aventură, cel puțin tot atât de superbă ca și fantezia».

● **Flash-back-uri de pe platouri.** Studiourile televiziunii italiene au în pregătire mai multe filme, dintre care se menționează cu precădere cel la care lucrează Marco Bellochio, intitulat **Mecanismul cinematografului**, apoi filmul la care lucrează Francesco Rosi, **Isus s-a oprit la Eboli**, iar Marco Ferreri lucrează la filmul său **Yerna**. Frații Taviani pregătesc de asemenea un film de televiziune. ●●● Din Hollywood se anunță o revenire pe platouri, care face senzație încă de pe acum; Mae West va fi protagoniste unui film care e intitulat **Sextet** ●●● Tot în America se semnalează «continuările celebre», care nu înseamnă altceva decât **Războiul stelelor nr. 2**, pe baza unui

scenariu inspirat de o năvelă a realizatorului George Lucas. (**Războiul stelelor Nr. 1**). Regia, de astă dată, îi aparține lui Irvin Kershner. Scenaristul **Nașului** pregătește și el o continuare (a treia) în care va apare una din vedetele momentului de față la Hollywood, John Travolta. În seria precedentă (a doua), Al Pacino apărea ca fiu al lui Brando (din seria întâi). În această a treia serie, Travolta va apare în postura de fiu al lui Al Pacino. Regia: Coppola... ●●● Wim Wenders se pregătește să turneze **Hammett**, un film biografic, inspirat de viața celebrului scriitor american Dashiell Hammett (autorul faimosului «Vultur maltez» etc.) ●●● O comedie muzicală inspirată de lumea interlopă îl va avea iarăși pe John Travolta în rolul titular și se va chema **Grease** (de fapt, este vorba de o banală briantină,

pentru că personajele interlope ale acestui film au în primul rând o trăsătură specifică de ordin cosmetic). ●●● Actorul, devenit și regizor, David Hemmings, apare pe platou nu ca să fie filmat, ci ca să filmeze el pe Kim Novak, alături de Marlène Dietrich și de David Bowie, în filmul **Un dandy și nimic mai mult**. În paralel el pregătește filmările la un film care se anunță de aventuri, intitulat **Spade încrucișate**, cu o distribuție de prima mărime: Raquel Welch, George C. Scott, Rex Harrison, Oliver Reed.

● **Succese ale muzicii de film.** Muzica marilor filme americane este — spun specialiștii de peste ocean — din ce în ce mai îngrijită, mai inspirată, și bineînțeles mai populară. Este de semnalat în această ordine de idei, muzica formației «Bee Gees» pentru filmul **Febra de**

Un regizor englez, Loosey, un scenarist spaniol, Semprun și un interpret francez, Yves Montand, au stat umăr la umăr ca să realizeze Cărrile sudului, filmul unei profesii de credință





Cassel, Ben Gazzara — și mai întotdeauna o distribuie în rolurile feminine pe Gena Rowlands, care este soția sa de 25 de ani «și care nu are pretenții la nici un fel de onorariu», ține să menționeze Cassavetes. Dacă totuși este întâlnit pe genericele unor filme realizate pe platourile hollywoodiene, este doar ca actor, niciodată ca regizor. «Eu sint un actor profesionist — îi place să declare — și un cineast amator». Pasiunea de realizator, aceea care de fapt conferă dimensiunea lui ca artist, este de a descrie, de a analiza și caracteriza o stare de spirit a păturii mijlocii a Americii de astăzi. Și în acest scop el se folosește de un realism total. El declară «Căsătoriile se dizolvă, dragostea devine o trădare reciprocă, doi oameni abia dacă se mai înțeleg între ei, rămân doar două chipuri care nu mai au ce să-și comunice deși trăiesc împreună. Pe mine mă interesează să cunosc cauza acestei stări de lucruri. Și ca s-o descoperi trebuie să pornești în căutarea ei,

nu să te faci că o știi dinainte ci să pornești de la ea spre film. Filmul este pentru mine și un act de investigație».

● **Sesiune de comunicări ale Institutului american de film.** Recent a avut loc la Los Angeles o întâlnire de lucru, cum au numit-o organizatorii, pentru a discuta diverse aspecte legate de producția, difuzarea și învățămîntul cinematografic. Totul pus sub egida lui «American Film Institute», iar manifestarea a fost prezidată de cunoscutul actor Charlton Heston. Vreo treizeci de personalități, printre care mulți pedagogi de film din lume, s-au întâlnit la sediul acestei Academii, al cărei președinte în funcțiune este Heston. La capitolul «Învățămîntul cinematografic», opinia cea mai răspîndită printre participanții la dezbateri a fost următoarea: «Studenții de astăzi nu se mai bucură de acea instrucție generală pe care o primeau de obicei. Și este cazul de semnalat — susțin unii dintre profesori — că este ab-

**O actriță unanim prețuită:
Genevieve Bujold**

**Iuri Solomin, interpretul unor
roluri de largă respirație (de
pildă în *Melodiile nopții albe*)**

**Ecranizarea capodoperelor în
versiunea serial t.v., pare să
fie programatică pentru B.B.C.
Ultima realizare de acest gen
este *Anna Karenina***

sîmbătă seară. Pe de altă parte, muzica scrisă de John Williams la filmul **Războiul stelelor** a primit o recunoaștere foarte valoroasă, sub forma unui Oscar. Același compozitor a scris și muzica filmului **Întîlniri de gradul trei**. Mai trebuie amintit că o serie de muzici de film au ajuns să fie programate în repertoriile marilor formații muzicale, sub bagheta unor dirijori de talia lui Zubin Mehta.

● **Una din figurile deosebite** ale filmului american, în ultimele două decenii, este John Cassavetes. De la primul său film, **Umbre**, realizat în 1958 (a filmat pe stradă, la New York, pe 16 mm, folosind actori necunoscuți) el a devenit un simbol al generației tinerilor cinești. Este unul din puținii realizatori care au rezistat atracției hollywoodiene. Își realizează în continuare filmele pe cont propriu, filmează în propria lui casă sau în birouri pe care le închiriază, lucrează cu un grup de prieteni — Peter Falk, Seymour



Un film de atmosferă, tandrețe și emoție, aflat în fruntea listei producțiilor bulgare din ultima stagiune: *Înapoia oglinzii*

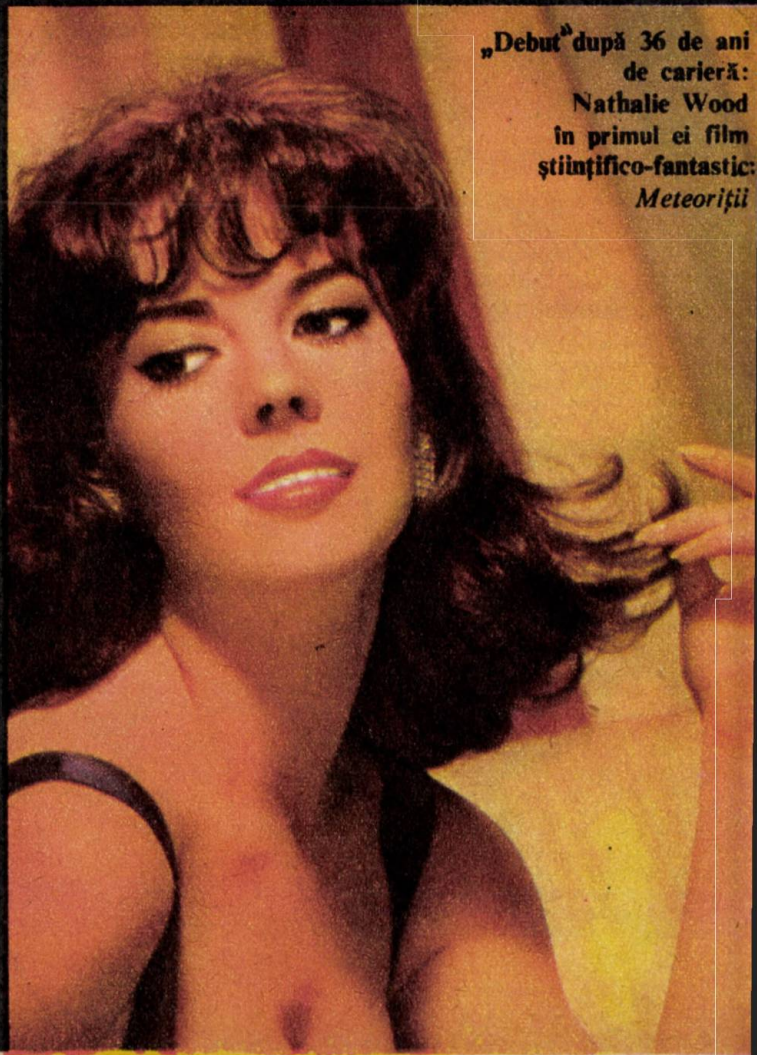
grăbesc să termine cât mai repede filmele — și vedete, care vor, dimpotrivă, să dispună de mai mult timp ca să-și lase amprenta asupra filmului, regizorul se vede adesea în situația de a fi făcut răspunzător și de unii și de alții, de insuccesele lor; producătorii se plâng și ei, între altele, că trebuie să devină adevărați juriști ca să poată interpreta condițiile diferitelor contracte; și directorii de imagine se plâng că nu dispun de suficient timp ca să facă treabă bună. Se stabilesc orare de filmare — susțin ei — care nu țin seama deloc de dificultățile pe care le ridică interpretarea în imagine a unor scenarii complicate. Și totuși, vizitatorul are deseori sentimentul că și aceste plângeri fac parte din imaginea publicitară a Hollywoodului.

●●● Din 1946 până în 1978

cinematografia italiană a obținut numai la Festivalul internațional al filmului de la Cannes un număr de 26 de premii. Prima distincție oficială și internațională de după război îi era destinată lui Roberto Rossellini

solut necesar de a vedea filmele făcute de alții pentru a nu reface ceea ce au făcut ei. Inovația trebuie să se nască din imaginație, în nici un caz din ignoranță.» În ce privește modul de a lucra și condiția Hollywoodului de astăzi, considerat ca «un mijloc de lucru», s-a ajuns la constatarea că «studiourile de la Hollywood nu mai fac filme, ci numai bani». Societăți ca Warner, Columbia sau Paramount nu-și mai asumă nici un fel de riscuri. Ele așteaptă ca producători din afara lor să le propună diverse proiecte de filme. Marile lor studiouri au devenit doar niște entități autonome puse la dispoziția celor ce vor să le folosească. Warner și Columbia și-au grupat serviciile tehnice sub firma Burbank Studios, de exemplu. Dar mutând accentul pe organizarea cât mai eficientă de succese comerciale, tocmai o asemenea formulă societăților respective nu par s-o fi descoperit încă. Cu excepția Războiului stelelor, filme ca *Rollercoaster* sau *Sorcerer* pe care se miza mult, s-au dovedit niște eșecuri dramatice pe plan financiar. Discuția a revelat că toată lumea se plînge de cîte ceva: scenariștii se plîng de lipsa de respect manifestată față de scrisul lor. Un scenariu nu trezește interes, spun ei, decît în momentul în care o vedetă se arată interesată; realizatorii se plîng de actori care lasă să se creadă că ori cînd s-ar putea dispensa de serviciile unui regizor. Strînși cu ușa între producători — care-i

„Debut” după 36 de ani de carieră:
Nathalie Wood
în primul ei film
științifico-fantastic:
Meteoriții



pentru Roma oraș deschis. Apoi an de an filmele italiene care ajungeau la Cannes se aflau de fiecare dată în atenția juriilor. Anul trecut, în 1977, Frații Taviani obțineau marele premiu pentru **Padre Padrone** (prezentat recent și pe micul nostru ecran) iar în mai 1978, Ermano Olmi s-a impus cu filmul său **Copacul pentru saboți** despre care presa, juriul și publicul s-au exprimat la unison în mod elogios. Oricum, reiese că aproape nu a fost ediție festivalieră la Cannes fără ca filmul italian să nu se afle în primele rânduri. Este o recunoaștere!

●●● După ce a fost Dante-lăreasa (anul trecut), după ce a fost Violette Huppert (anul acesta), Isabelle Huppert s-a impus ca o mare actriță, dar pe care toată lumea filmului o consideră o antivedetă. Nu-i place și nu a adoptat nimic din stilul starurilor. Nici demonstrații vestimentare, nici preferințe mondene și nici exhibiții temperamentale. Chabrol, regizorul care a condus-o în filmul recent prezentat la Cannes (se știe că pentru rolul interpretat aici Isabelle Huppert a primit Marele premiu de interpretare feminină) o descrie ca pe o persoană foarte rezervată, serioasă și timidă. «Chiar acum după marele premiu, ea se poartă mai departe ca o studentă — spune Chabrol. Este o actriță cu un cuceritor registru de nuanțe». Isabelle Huppert nu se va odihni prea mult timp, pentru că i s-a și încredințat rolul Annei Brontë în filmul care va fi gata pentru premieră la toamnă. Atunci o va aștepta însă un alt rol într-un film care va fi o poveste de dragoste într-un climat hitchcockian și care se va numi **Întoarcerea la iubită**. Partenerul ei în acel film va fi Jacques Dutronc.

●●● De la **West Side Story** la **Meteoriti** de la Julietta portorică, cum a fost numită Nathalie Wood după **West Side Story**, acum la astronauta din filmul de știință-ficțiune în care va fi vorba despre niște meteoriti demențiali care se îndreaptă amenințător spre pământ. Sigur că nici pământeni nu vor rămâne cu brațele încrucișate și că nu degeaba s-au cheltuit câteva milioane de dolari pentru efecte speciale. Nathalie Wood îl va avea în acest film ca partener pe Henry Fonda. Deci filmul **Meteoriti** cu Nathalie Wood și Henry Fonda, film științifico-fantastic în care interpretează (în vîrstă de 40 de ani și avînd 38 de ani de carieră cinematografică) și Henry Fonda (în vîrstă azi de peste 70 de ani și cu aproape jumătate de secol de carieră) sînt ambii debutanți într-un film de acest fel.

în direct din Moscova

Cineva a numit-o pe Marina Neelova foarte nimerit anti-vedetă, pentru faptul că ea nu se teme să apară urîtă pe ecran, pentru plastică ei culturoasă, pentru timbrul vocii ei răgușite, grave. De menționat că această tină actriță a debutat în anul 1968, pe cînd era încă studentă a facultății de actorie, în roluri de prințese de basm, pentru ca apoi încetul cu încetul s-o preocupe întruchiparea unor personaje feminine profunde și complicate. Nu zîmbete cuceritoare, nu soapte îndulșitoare, ci redare suferinței, a durerii care desfigurează chipul și înăsprește glasul, lată la ce aspiră acum actrița.

În filmul **Monolog**, Neelova interpretează pe Nina, nepoata academicianului Sretenski. Nina își începe viața senină, sigură de ea. Fermecătoare, convinsă că nimeni nu-i poate rezista, se frînge ca o floare fragilă izbîită de bătaia vîntului, atunci cînd se lovește de vicisitudinile vieții, de cinismul vulgar al bărbatului iubit. Neelova redă suferința personajului ei fără artificii, cu o impresionantă autenticitate. Ilia Averbach, regizorul filmului, își amintește filmarea unei scene extrem de grele, pentru actriță, în care Nina află că iubitul ei a părăsit-o și e cuprinsă de disperare, o disperare vecină cu isteria. Această scenă — povestește regizorul — am filmat-o fără duble, din mers, ca să zic așa. Marina a fost excepțională, de o tulburătoare sinceritate, dar secvența s-a dovedit a fi un rebuț tehnic. A trebuit să filmăm din nou toată scena, după o lună și jumătate de pauză pe un alt platou. Am fost uluiți cînd am văzut dăruirea cu care Marina a repetat episodul, reproducînd totul la aceeași intensitate ca prima oară.

Era dovada incontestabilă a unei uimitoare memorii afective și a unei înalte profesionalități. Tocmai aceste calități au făcut posibil ca actrița să fie distribuită concomitent în două filme, interpretînd roluri total opuse. Într-adevăr în același timp cu rolul nepoatei academicianului din filmul **Monolog**, Marina a jucat rolul unei tinere țărănci în filmul **Cu tine și fără tine**, debutul regizoral al binecunoscutului actor Rodion Nahapetov.

«La început mi s-a părut absurd — își amintește Nahapetov — să încredințez rolul țărăncii Steșa, Neelovei, cunoscută mai ales pentru rolurile de prințese din basme pe care le-a jucat. Cum ar putea ea să fie o fată de la țară, puternică și cu un caracter independent, o frumusețe rustică?

Tip de cetățină modernă, Neelova mi se părea a fi exact contrariul.

La ce aspiră o actriță

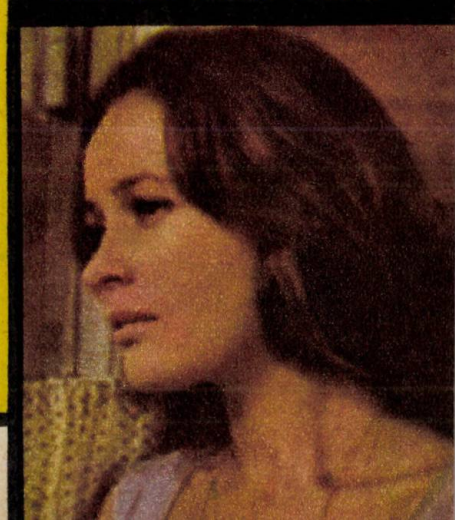
Odată, însă, în timpul unei discuții, Marina a jucat în glumă în fața mea o fată de la țară, pieptosă și cu obraji rumeni. Dintr-odată părea să fie mai voinică, mai puternică. Am trăit rara minune a unei transfigurări. Marina m-a convins definitiv că e cea mai potrivită pentru filmul meu. Personajul creat de Neelova în filmul **Cu tine și fără tine** e veridic în toate amănuntele, în modul în care înfățișează dragostea ei pentru ursuzul și posacul Fedor, în îndemnarea cu care adună pe cîmp snopii de în, în firescul cu care-și îngrijește calul și-l încalecă. Ai impresia că din fragedă copilărie Neelova a trăit și muncit la țară.

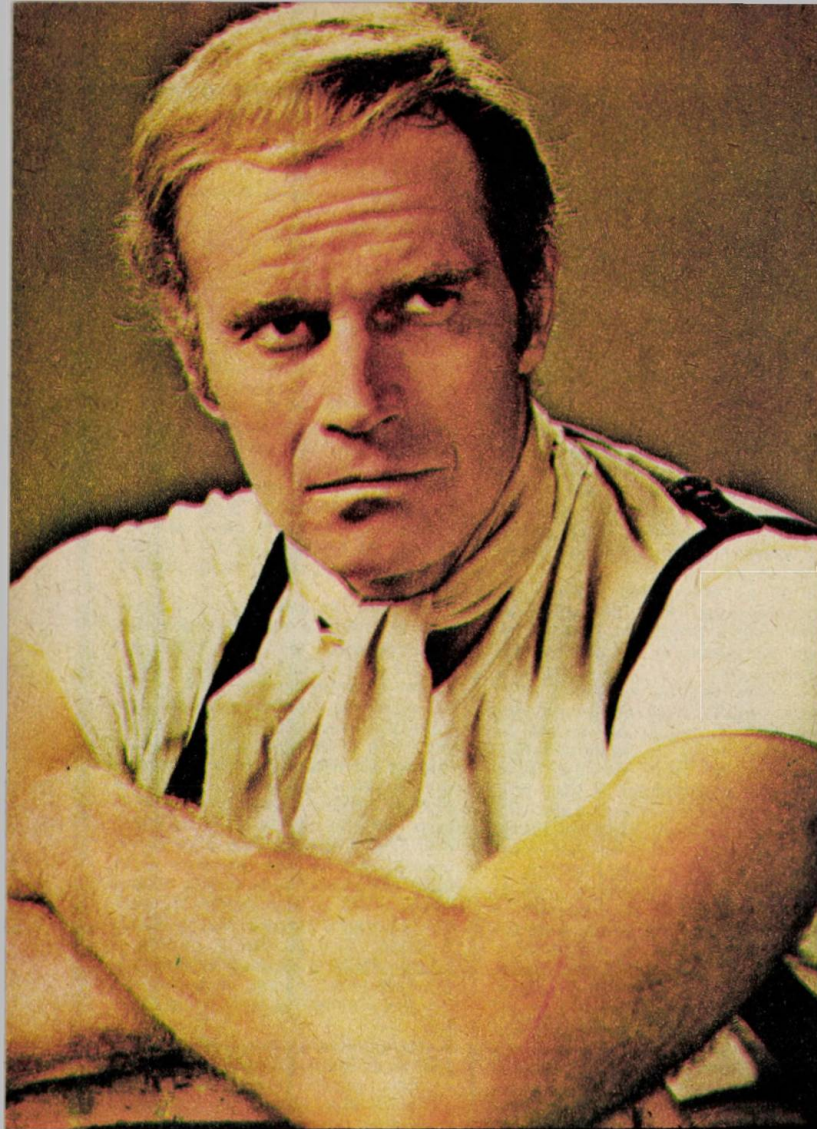
În filmul **Un cuvînt pentru apărare** al tinărului regizor Abdrasitov, Neelova joacă rolul unei femei învinuită de tentativă de omor a omului pe care l-a iubit și care a trădat-o. Marea tensiune pe care personajul o trăiește, în toate memoriile povestite în film, e redată cu tulburătoare simplitate. Pentru că Neelova consideră că totala dăruire de sine în iubire e ceva absolut firesc. «Neelova, spune Averbach, are un auz absolut, cînd e vorba de adevăr, ea nu știe ce este nota falsă. Succesul nu o strică; pentru vîrsta ei are un simț extrem de dezvoltat de autocenzură. Muncеște cu o totală uitare de sine și bogata și imprevizibilă ei personalitate se împlinește pe scenă sau pe platoul de filmare, în timpul procesului de creație.

Seriozitatea prezentei Neelovei în film și în teatru face să fie scotocită o mare actriță și nu o stea, care ca orice stea răsare, dar nu peste mult timp apune...

Elena AZERIKOVA

O actriță de-o tulburătoare
sinceritate: Marina Neelova





«Actorul nu este un obiect pe care să-l pui unde-ți convine, spune Heston. Dacă un scenariu nu spune nimic publicului, nu i-a spus nimic nici actorului. Dar este el de vină?»

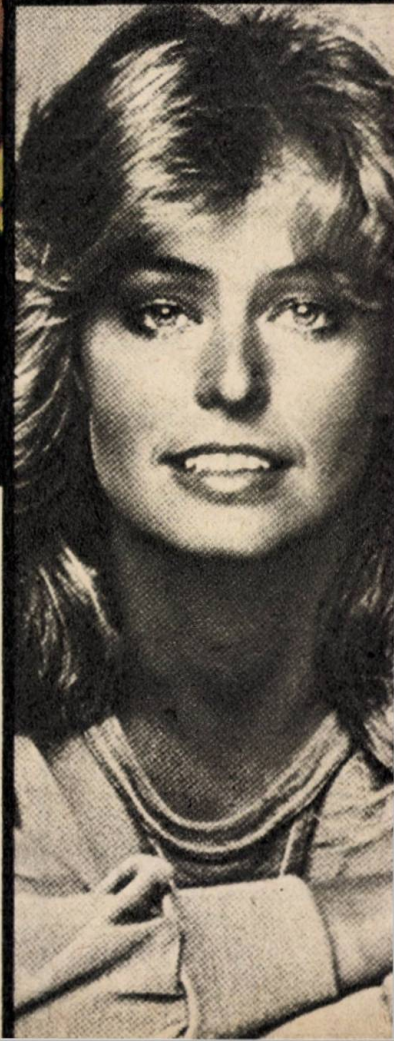
●●● Un cuplu surprinzător: Claudia Cardinale și Telly Savalas (Kojak). Au terminat de turnat într-un film care s-a încheiat recent în Grecia. Cei doi eroi principali ai peliculei sînt doi partizani greci care au organizat o rețea a unui grup din rezistență opus nazistilor.

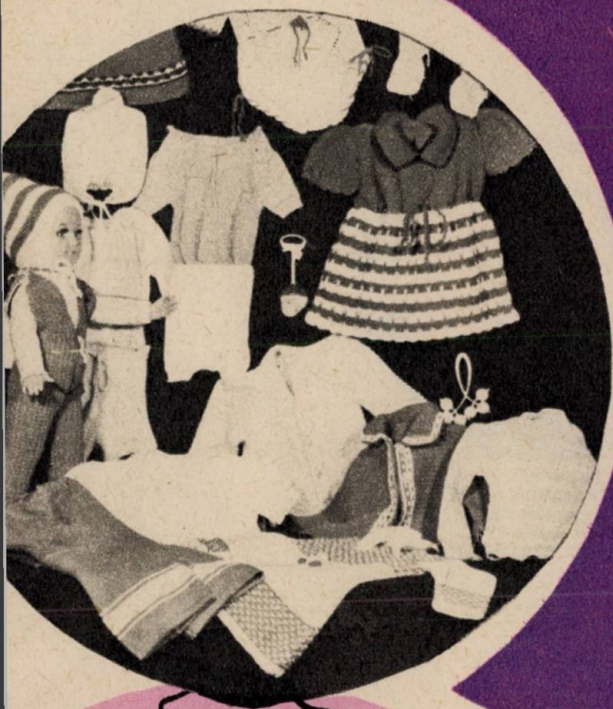
●●● La vîrsta de 66 de ani, Ginger Rogers demonstrează o neașteptată tinerețe. Spectacolul muzical prezentat în capitala Marii Britanii, la «London Palladium», a constituit din acest punct de vedere o reușită deplină. Ginger Rogers a cîntat și dansat într-o manieră care a entuziasmat spectatoarii.

●●● Musicalul este la ordinea zilei în America. Marile studiouri californiene au programat musicaluri noi (mai rar), în schimb mai des, mult mai des re-luări ca și pre-luări (din teatru) cum este cazul cu **Grease** care a ținut mai înălți așul șase ani în teatru și acum se vede transferat pe plajele Californiei de Sud. John Travolta, noua descoperire actricească în care își pun speranțe producătorii, deține rolul principal alături de o altă speranță pe numele ei Olivia Newton-John. Regia a asigurat-o un tînăr realizator de televiziune, Randal Kleiser. Musicalul în sine — spune unul din comentatori — își avea pe scenă

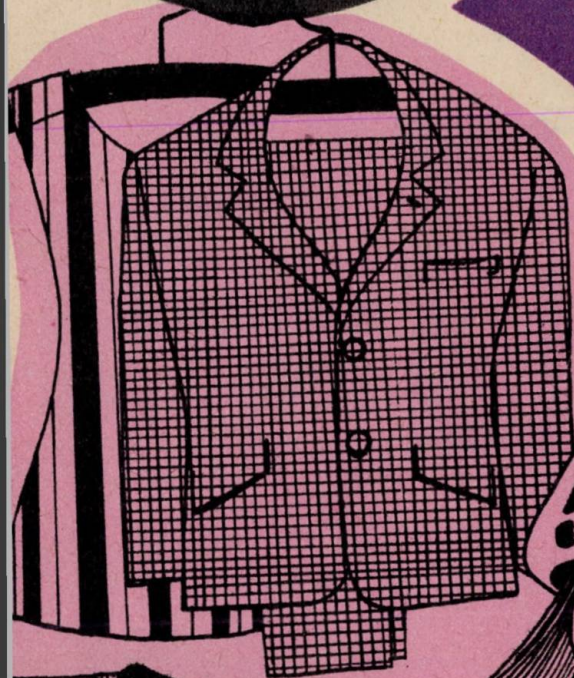
hazul și atractivitatea lui. Scos la aer liber parcă ar pierde ceva. Una era să vezi o scenă cu o faimoasă coborîre de scară ca în filmele de odinioară ale lui Busby Berkeley și alta este să privești un număr de dans Travolta—Olivia Newton pe gazon sau pe promenadă cu fundal sonor de valuri care se sparg. Nu s-ar spune că Travolta e chiar nemaipomenit, dar cînd apare el într-o scenă e drept că nu te mai ții la alții, iar Olivia Newton, așa îmbrăcată cum e, pare o Cenușărească într-un costum de piele lucioasă». **Grease**, conchide cronicarul, «e o distracție de vară și mă gîndesc că ar fi putut să fie și mai rău».

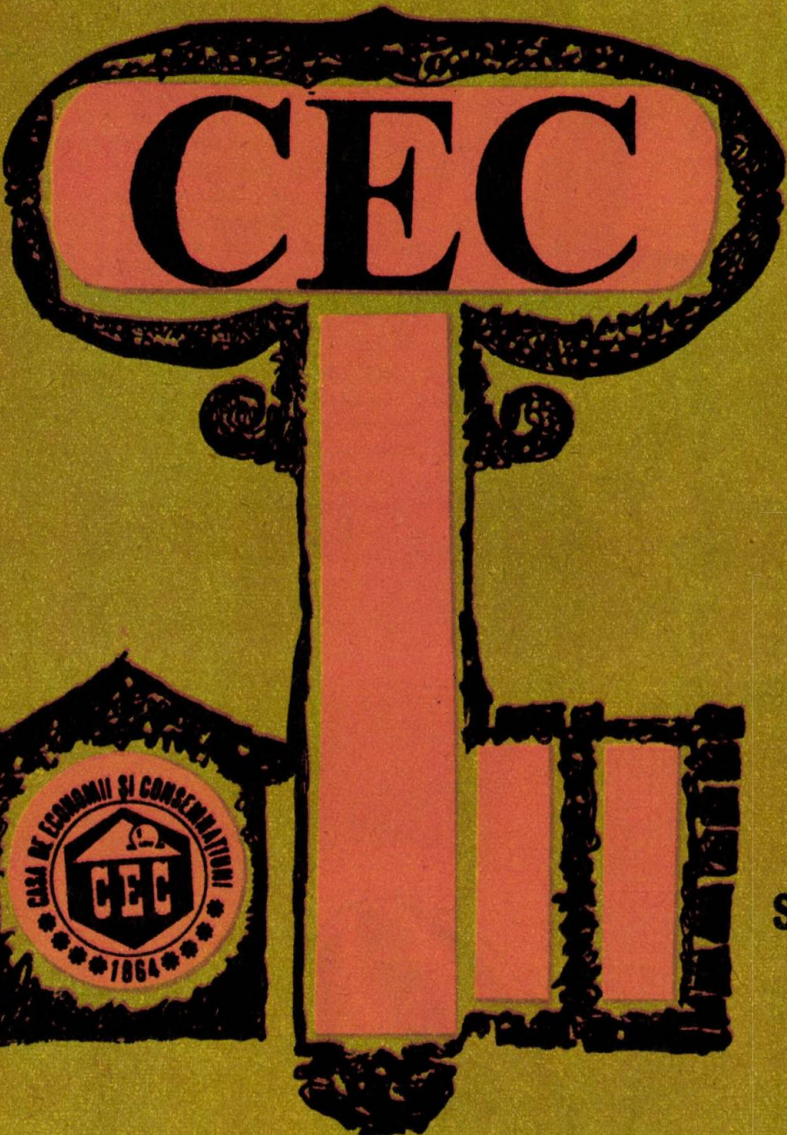
De ce o preferă publicul american pe Farrah Fawcett-Majors, deși n-a făcut vreun film mare? Pentru că arată ca o tînără pe care o poți înfîlți și pe stradă, nu numai pe ecrane





Cooperația de consum dispune de o rețea dezvoltată și variată de ateliere de prestări în localitățile rurale care asigură servicii prompte și de bună calitate. Adresați-vă cu încredere unităților de prestări servicii ale cooperației de consum gata oricând să execute, pe bază de comandă individuală, confecții și reparații de îmbrăcăminte și încălțăminte, jocărie, marochinărie, servicii de frizerie și coafură, reparații radio, TV și alte bunuri de folosință îndelungată, confecții și reparații de mobilă, tâmplărie-dulgherie, instalații electrice și tehnico-sanitare, reparații moto-biciclete și altele. Realizați economii de timp apelând la serviciile unităților de prestări ale cooperației de consum.





CEC



**CHEIA
SUCCESULUI**

Depuse la C.E.C., economiile bănești sporesc prin dobânzi și câștiguri, iar dorințele dv. se împlinesc mai repede



Invitație la unitățile turistice ale cooperației de consum

Concomitent cu preocuparea continuă pentru dezvoltarea și modernizarea rețelei sale comerciale în mediul rural, cooperația de consum și-a adus o contribuție importantă și la îmbogățirea circuitului turistic din țara noastră. Pe principalele trasee turistice, în unele din cele mai pitorești locuri din țară, în vecinătatea unor importante monumente istorice și ale naturii, în stațiuni balneoclimaterice, cooperația de consum a construit și amenajat numeroase hanuri, hoteluri, cabane, popasuri turistice.

Prezentă în toate județele țării, rețeaua cooperației de consum cuprinde peste 200 unități reprezentative cu cca. 42.000 locuri la mese și peste 8.000 locuri de cazare. La organizarea acestor unități s-a avut în vedere — pe lângă punerea în valoare a cadrului natural — și reliefarea tradițiilor și a specificului local. Astfel, prin stilul constructiv cît și prin serviciile oferite, fiecare unitate își relevă personalitatea și stilul său propriu.

Marea majoritate a unităților reprezentative oferă condițiile unei bune funcționări în toate sezoanele anului. Astfel, hanurile cooperației de consum dispun de locuri de cazare în camere cu încălzire centrală și confort modern, precum și de restaurante care servesc o gamă diversă de preparate culinare. Printre acestea se numără hanurile: Lipova, Sălașul de la răscruce, Vinga (jud. Arad), Ciuta, Monteoru, Merel (jud. Buzău), Tiblăceni-Caransebeș, Caraș-Oravița, Gărlina (jud. Caraș-Severin), Brețcu-Oltuz (jud. Covasna), Hanu-Conachi (jud. Galați), Pral și Izvorul Mureșului (jud. Harghita), Bucura-Hateg, Geoagiu-Băi (jud. Hunedoara), Dealul Villor, Vajman, Ursul-Negru-Sovata (jud. Mureș), Pîntea Viteazul (jud. Maramureș), Răreșoara (jud. Iași), Casa Arcașului, Agapia (jud. Neamț), Chela, Slănic (jud. Prahova), Sucevița, Ilieșești (jud. Suceava), Padeșul-Făget, Silagiu-Buzias (jud. Timiș), Soveja, Parc-Mărășești (jud. Vrancea), Topologu (jud. Vâlcea), Rucăr, Valea Ursului, Dealul Sasului (jud. Argeș) și multe altele.

Prin Agenția de turism UNIVERSALCOOP ce se află în holul casei de bilete a Sălii Palatului din București, str. 13 Decembrie nr. 26, tel. 14 52 09, doritorii pot reține locuri, din timp, la unitățile turistice ale cooperației de consum din toată țara.

În fotografie: Hanul «Dealul Sasului», jud. Argeș

**ȘI UN FILM DE EPOCĂ
POATE FI VIZIONAT
ÎNTR-O VESTIMENTAȚIE MODERNĂ**



Pentru acest sezon, magazinele și raioanele specializate ale comerțului de stat vă recomandă o bogată și diversificată gamă de produse și articole destinate:

femeilor: compleuri din diverse țesături, uni și imprimate, cu aplicații și broderii, fuste și fuste-pantaloni cu vestă; bluze din diverse țesături, bumbac tip batist uni cu incrustații. Pentru ocazii, ținuta elegantă presupune purtarea bluzelor din mătase naturală, culoare natur. Tinerelor li se recomandă purtarea fustelor, a pantalonilor sau a compleurilor din catifea și alte materiale adecvate vârstei. În fine, alte elemente complementare ale garderobei acestui sezon sînt rochiile din diverse țesături ușoare, uni și imprimate, multe natur, executate în diverse modele și culori;



copiilor: un bogat și variat sortiment de rochițe, costumase, bluze, cămăși, pantaloni lungi și scurți, fuste și compleuri din diverse țesături ornamentate cu broderii și garnituri de dantele în desene viu colorate, adecvate ținutei de sezon a celor mici.



bărbaților: mare varietate de compleuri realizate din țesături ușoare; sacouri în culori deschise, carouri, modele gen sport, cu buzunare aplicate, cu pliuri, plăci, tighele; pantaloni din țesături bumbac și tip bumbac pentru sezonul estival, colorit deschis, modern mulați pe talie, comози la mișcări, neșifonabili; costume foarte variate ca țesătură, culoare, model. Că-mășile și bluzele în diverse modele și contexturi, imprimate și uni, completează gama vestimentației bărbătești.





**ZILE DE
ODIHNĂ — VACANȚE — TURISM — CURĂ BALNEARĂ**
în numeroase stațiuni din țară
**VĂ ASIGURĂ ÎNTREPRINDEREA DE TURISM,
HOTELURI ȘI RESTAURANTE BUCUREȘTI**

Excursii cu autocare, microbuze, trenuri și pontoane dormitor în toate zonele turistice din țară: Delta Dunării, Maramureș, Bucovina, Oltenia, Moldova, Transilvania.

Drumeții spre cabane de mare altitudine, circuite alpine în Ceahlău, Retezat, Făgăraș și Apuseni.

Sejururi confortabile în unitățile hoteliere și de alimentație publică din București, prin I.T.H.R.

Filialele de turism din Bd. 1848 nr. 4, Bd. N. Bălcescu nr. 35, Bd. Republicii nr. 4 și 68 și Cal. Griviței nr. 140, au program zilnic de funcționare de la 8,00 la 20,00.

Telefoane: 13 75 33
15 74 11

14 72 08
14 08 00
18 02 37

Uniunea județeană a cooperativelor meșteșugărești Timiș- Timișoara

Cooperativele meșteșugărești din județul Timiș achiziționează de la populație, contracost, bunuri de uz casnic și personal, pentru recondiționare și repunerea lor în vânzare, după cum urmează:

ÎN MUNICIPIUL TIMIȘOARA

Cooperativa «Mobila Banatului» achiziționează:

— Garnituri de mobilă modernă și stil, furnizată și lustruită, precum și piese izolate de mobilă, în str. Tr. Laurean nr. 17.

Cooperativa «Dinamo» achiziționează:

— Autoturisme, în Calea Dorobanților nr. 63
— Motociclete, motoare, în str. Cîmpului nr. 29
— Biciclete, în B-dul Tineretii nr. 4

— Frigidere, în str. Zugrav Nedelcu nr. 9

— Bunuri electrocasnice (aspiratoare de praf, mașini de spălat rufe, mixere, radiatoare electrice, roboți de bucătărie, mașini de cusut, mașini de bărbierit, mașini de gătit, cuptoare de aragaz etc.) în str. Independenței nr. 2.

— Radioreceptoare, televizoare, magnetofone, pick-up-uri, casetofone, în str. Rodnei nr. 5

— Ceasuri și aparate fotografice în Piața Huniade nr. 2.

Cooperativa «Progresul» achiziționează:

— Mobilier de sufragerie, mobilier pentru dormitoare, pentru camere studio, pentru camere de copil, pentru bucătărilă, în str. Ștefan cel Mare nr. 29

— Obiecte de marochinărie, în str. Ștefan cel Mare nr. 16

Cooperativa «Timiș» achiziționează:

— Instrumente muzicale de suflat, cu corzi, precum și cu burduf, în str. 13 Decembrie nr. 10

— Sobe cu combustibil lichid, în str. 13 Decembrie nr. 10

ÎN MUNICIPIUL LUGOJ

Cooperativa «Lugojana» achiziționează:

— Radioreceptoare, televizoare, magnetofone, pick-up-uri, casetofone, în str. Gheorghiu-Dej nr. 29

— Bunuri electrocasnice (mașini de spălat rufe, aspiratoare de praf, mașini de cusut, roboți de bucătărie, mixere, radiatoare electrice, cuptoare de aragaz etc.) în str. Cuza Vodă nr. 9

— Biciclete, în Spl. Coșbuc nr. 1

— Motociclete, motoare, în str. Titulescu nr. 20

— Ceasuri, în str. Bucegi nr. 2

— Obiecte de marochinărie, în str. Lenin nr. 8

— Încălțăminte, în str. Someșului nr. 12

— Mobilă, în str. Timișorii nr. 127

Cooperativa «Munca» achiziționează:

— Obiecte de îmbrăcăminte din materiale textile, obiecte de blănărie și cojocărie, în str. Someșului nr. 12

ÎN ORAȘUL JIMBOLIA

Cooperativa «Vîitorul» achiziționează:

— Autoturisme, motociclete, motoare, biciclete, frigider și alte bunuri electrocasnice (aspiratoare de praf, mașini de spălat rufe, mașini de cusut, roboți de bucătărie, radiatoare electrice, cuptoare de aragaz etc.) în str. Cerbului nr. 1

— Radioreceptoare, televizoare, magnetofone, pick-up-uri, casetofone, în str. Republicii nr. 26

— Garnituri de mobilă modernă și stil, furnizată și lustruită, precum și piese izolate de mobilă, în str. Republicii nr. 56

— Ceasuri, în str. Republicii nr. 26

ÎN ORAȘUL SÎNNICOLAUL MARE

Cooperativa «Bănăneanu» achiziționează:

— Radioreceptoare, televizoare, magnetofone, pick-up-uri, casetofone, în str. Republicii nr. 12

— Motociclete, motoare, biciclete, în str. Grigorescu nr. 5

— Bunuri electrocasnice (mașini de spălat rufe, aspiratoare de praf, frigider, mașini de cusut, mașini de gătit, roboți de bucătărie, radiatoare electrice etc.), cuptoare de aragaz, sobe cu combustibil lichid, în str. Republicii nr. 30

— Ceasuri, în Calea lui Traian nr. 2

— Covoare, în str. Republicii nr. 30

— Mobilă, în str. 6 Martie nr. 2

— Încălțăminte, în str. 6 Martie nr. 2

ÎN ORAȘUL DETA

Cooperativa «Drum Nou» achiziționează:

— Radioreceptoare, televizoare, magnetofone, pick-up-uri, casetofone, în str. Înfrățirii nr. 2.

— Bunuri electrocasnice (mașini de spălat rufe, aspiratoare de praf, mașini de cusut, mașini de gătit, roboți de bucătărie, radiatoare electrice etc.), cuptoare de aragaz, în str. Mihai Viteazul nr. 6

— Autoturisme, motociclete, motoare, în str. Republicii nr. 99

— Ceasuri, în str. Mihai Viteazul nr. 11

— Garnituri de mobilă modernă și stil, furnizate și lustruite precum și piese izolate, în str. Mihai Viteazul nr. 120

— Obiecte de îmbrăcăminte, în str. Republicii nr. 5

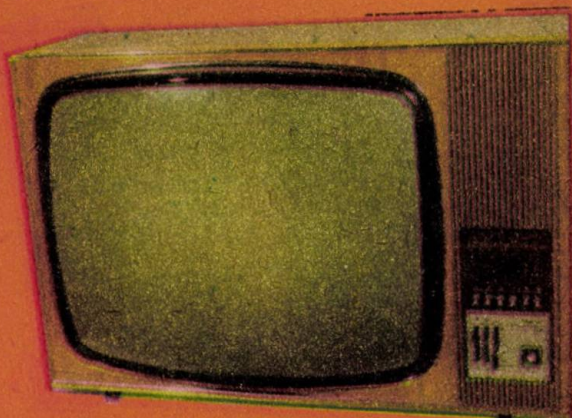


**Evenimentul sportiv al anului:
Campionatul mondial
de fotbal!**

**Evenimentul industriei
noastre electrotehnice:**

**TELEVIZOARELE CU
CIRCUITE INTEGRATE**





PE ECRANELE CĂRORA VEȚI PUTEA URMĂRI, ÎN CONDIȚII OPTIME, PASIONANTELE DISPUTE ALE FOTBALULUI MONDIAL

Evenimentul sportiv al anului: Campionatul mondial de fotbal! Evenimentul Industriei noastre electronice: **TELEVIZOARELE CU CIRCUITE INTEGRATE**, pe ecranele cărora veți putea urmări, în condiții optime, pasionantele dispute ale fotbalului mondial!

Un televizor în căminul dv. vă oferă posibilitatea să vizionați cele mai diverse emisiuni — filme, concerte, piese de teatru, spectacole de operă, transmisiuni sportive, cursuri de limbi străine, emisiuni științifice ș.a.

Magazinele comerțului de stat

vă prezintă cea mai recentă realizare a industriei noastre electronice — «televizoarele cu circuite integrate»

Iată câteva din avantajele de exploatare pe care le oferă noile tipuri de televizoare:

- durată de folosință îndelungată, datorită faptului că sînt complet tranzistorizate;

- Reducerea consumului de energie electrică cu cca 33 la sută prin îmbunătățirile constructive și funcționale;

- funcționarea normală chiar și la variații mai mari ale tensiunii de rețea, datorită încorporării unui stabilizator de a-

parat;

- simplificarea operațiunilor de depanare, prin folosirea în construcția televizorilor a modulelor funcționale, module ce se pot înlocui cu operativitate.

Garanția pentru buna funcționare a televizorului cu circuite integrate este de 12 luni.

În toate magazinele și raioanele specializate ale comerțului de stat, televizoarele cu circuite integrate se pot cumpăra și cu plata în maximum 24 de rate lunare, cu un aconto de 15% din prețul de vânzare al aparatului.



ADAS

DURATA 1

Polita nr. _____

ADMINISTRATIA ASIGURĂRILOR DE STAT

Numele și prenumele	Data nașterii	Domiciliul
(asiguratul principal)		

Asigurarea expiră la data de 1 2019 (unamie

În caz de deces al asiguratului principal, suma asigurată

Prima este de lei ()
plătește anticipat cu începere de la 1 197... timp d
(luna)

Cea dintâi rată de primă împreună cu taxa de poliță.

a fost plătită de populația nr.

Emisă în _____ la _____
(localitatea) _____ (ziua, luna)

ADMINISTRATIA PARILOR DE STAT

AS TATIVAS

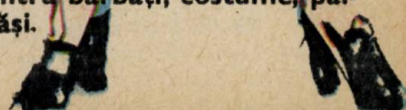
- mixtă de viață;
 - familială mixtă de viață;
 - mixtă de viață și suplimentară de accidente
 - mixtă de viață cu pensie pentru urmași
- Oricare din aceste asigurări vă oferă avantaje sporite:
- protecție împotriva urmărilor unor evenimente neprevăzute asigurate;
 - economii planificate;
 - dreptul la participare la tragerile de amortizare.
- Nu uitați! «Nimic nu trebuie să rămână neprevăzut»

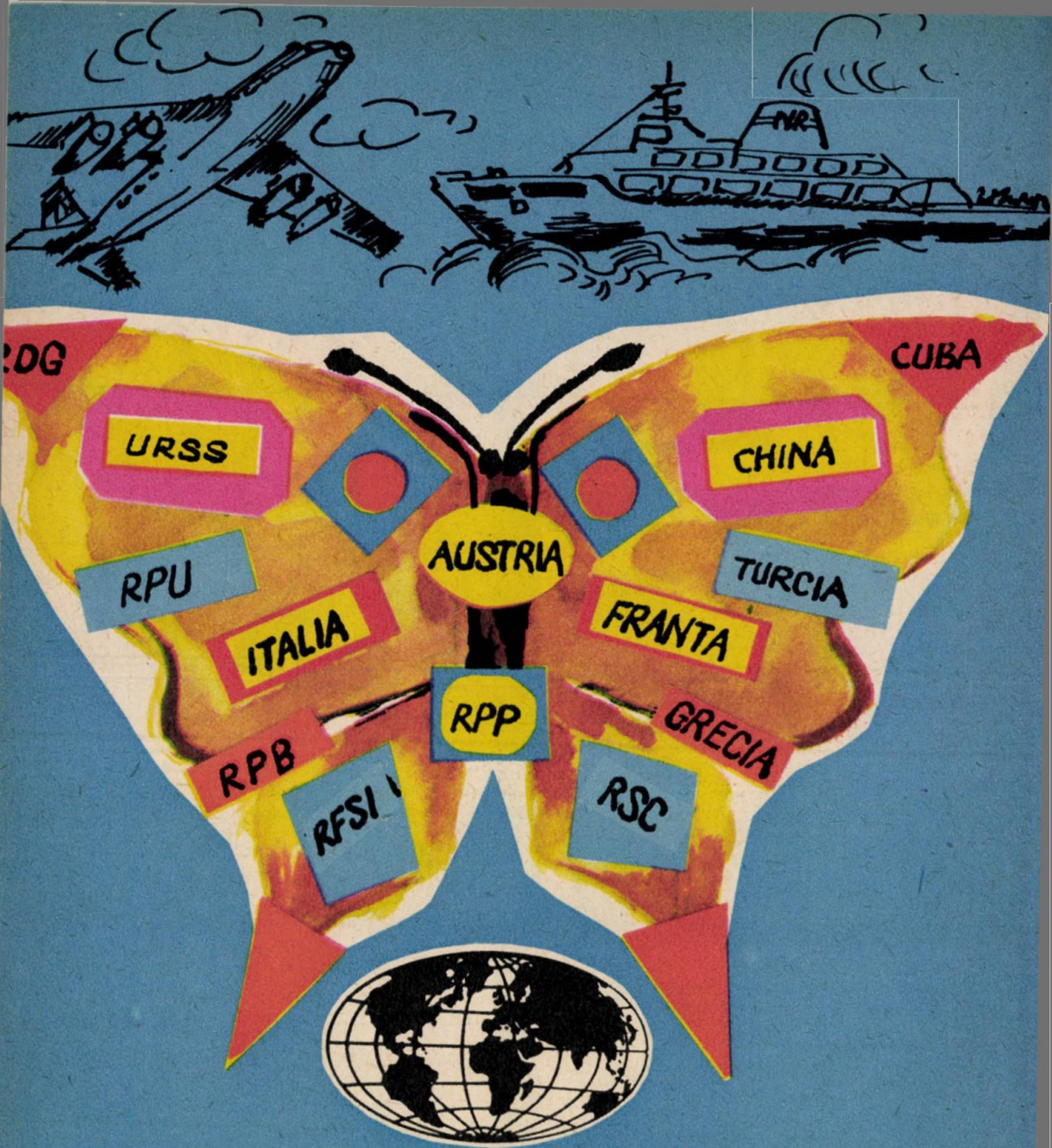
Pentru relații suplimentare și pentru contractarea de asigurări, vă recomandăm să vă adresați responsabililor cu asigurările din unitățile socialiste, agenților și inspectorilor de asigurare sau, direct, oricărei unități **ADAS**.



— La parterul imobilului din Calea Victoriei nr. 112 (colț cu str. Cosmonauților) s-a redeschis Casa de modă a cooperativei meșteșugărești, unde vă puteți executa la comandă confecții pentru femei și bărbați, cu materialul cooperativei și al dvs.

— Tot în cadrul Casei de modă funcționează un magazin «butic», unde găsiți unicate create de cei mai buni meșteri ai Casei de modă — rochii de dimineață, de ocazii, mantouri, taioare, pălării, flori, iar pentru bărbați, costume, paltoane, cămăși.





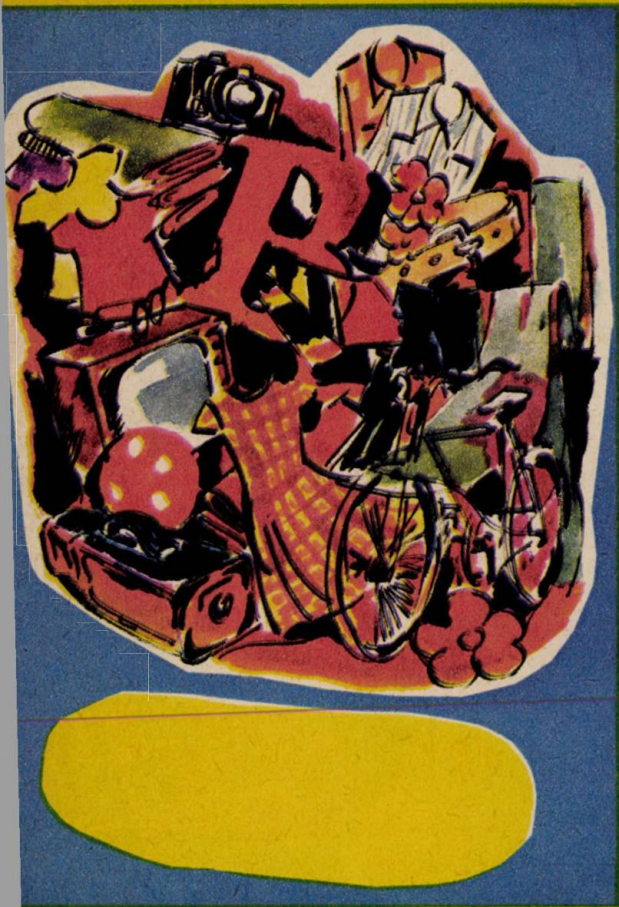
În orice anotimp, O.N.T. CARPAȚI-București vă asigură deplasarea în străinătate cu servicii asigurate (complete și parțiale) la:

- excursii în grupe organizate;
- călătorii turistice individuale;
- participări la manifestări internaționale (congrese, conferințe sau sesiuni științifice, simpozioane, colocvii, seminarii);
- documentări științifice, artistice, culturale, sportive, profesionale etc.

— călătorii individuale pe cont propriu

Înscrierile se fac la Oficiile județene de turism din întreaga țară, iar pentru Municipiul București la Agenția de excursii cu turiști români în străinătate, Calea Victoriei 100, tel. 16 44 31

O UNITATE COMERCIALĂ MULT APRECIATĂ



Binecunoscutul magazin universal «București» din Capitală continuă să rămână o unitate comercială mult solicitată și apreciată, fapt confirmat de afluența cumpărătorilor care se înregistrează zilnic. În dorința de a-i informa pe cititori asupra modului de organizare a acestei importante unități comerciale, am adresat câteva întrebări tovarășei Matilda Ciubotaru, directorul magazinului:

— Care este scopul principal al întregii activități desfășurate de personalul magazinului?

— Practicarea unui comerț modern, civilizat, de care să beneficieze masele de cumpărători, buna lor servire cu mărfuri de calitate și într-o gamă de sortimente cât mai variată.

— Cum asigurați accesul cumpărătorilor la mărfuri?

— Prin modul de expunere și prin așezarea mărfurilor în locuri accesibile,

la vedere, ușor de găsit. De exemplu, începând de la parter și continuând pe verticală pînă la etajul VI, vizitatorii magazinului pot găsi o paletă largă de mărfuri. Astfel la parter se află raionul cu articole de folosință îndelungată (aparate de radio, televizoare, mașini de spălat, frigidere, mașini de cusut și raioanele cu articole foto, discuri, biciclete pentru adulți și copii, obiecte de gablontz, ceasuri, articole de parfumerie și cosmetice, ciorapi pentru femei și bărbați, articole de mercurie).

Etajul I este «etajul celor mici», destinat confecțiilor, tricotajelor, articolelor de galanterie și încălțăminte pentru copii, precum și jucăriilor.

— Au și adulții etajul lor?

— Nu numai un etaj, ci mai multe. Astfel la etajul II femeile găsesc țesături din mătase și bumbac, imprimeuri și stofe, iar bărbații, stofe.

La etajul III, femeile și bărbații pot cumpăra tricotaje, galanterie, încălțăminte și pălării, precum și garnituri de lenjerie pentru pat. Etajul IV este destinat în exclusivitate confecțiilor și încălțăminte pentru femei, iar etajul V, confecțiilor pentru bărbați, articolelor de galanterie bărbați, cămășilor și cravate.

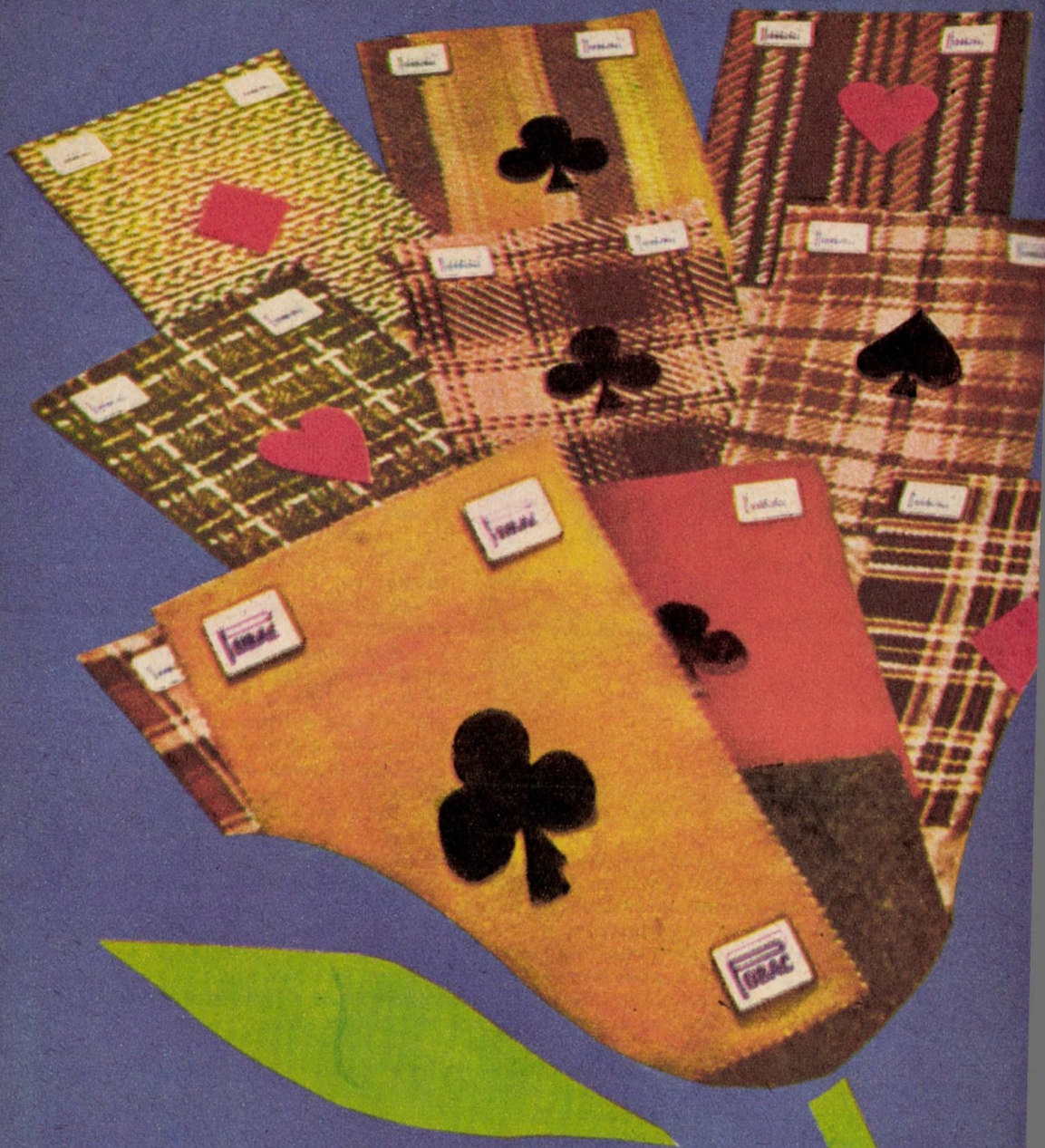
Aș dori să rețin atenția cititorilor, informându-i că magazinul «București» dispune de ateliere de croitorie unde se fac retușuri la confecțiile cumpărate cu promptitudine de către un personal calificat.

— Ce oferă magazinul dv. femeilor?

— O varietate mare de stofe de mobilă, covoare, perdele, pături și cuverturi, decorațiuni interioare.

De aceea aș dori să-i invit pe cititori să viziteze cât mai des magazinul nostru. Fac această invitație cu convingerea că vor găsi toate articolele dorite.

Interviu realizat de
Elena Popescu



Viitorul garderobei dvs.: POBAC
 O bogată gamă de țesături de lână,
 tergal și poliester, moderne, suple și
 rezistente.

Pentru informații și comenzi, adresa-
 ți-vă:

ÎNȚEPRINDERII «PROLETARUL»,
 Bd. Unirii 30 Bacău — telefon 3 50 00 Te-
 lex 21238



**CENTRALA INDUSTRIALĂ DE
MORĂRIT, DECORTICAT,
PANIFICAȚIE ȘI PRODUSE
FĂINOASE — BUCUREȘTI,
P-ȚA VALTER MĂRĂCINEANU NR. 1,
SECTOR 7, TELEFON 14 7771,
TELEX 10468**

Pentru toate vîrstele, pentru toate gusturile, în orice ocazie, consumați produsele oferite de Întreprinderile de Morărit, Panificație și Produse Făinoase din București, Constanța, Craiova, Iași, Sibiu, Timișoara.

- Napolitane **CARMEN**, cu umplutură de cacao, aromatizate
- Napolitane **DĂNUȚ**, cu umplutură de cacao, învelite în ciocolată
- Napolitane superioare, **VERONICA**, cu cremă de ciocolată și portocale, învelite în ciocolată
- O gamă variată de biscuiți cu calitate superioară printre care: **COTNARI**, **PĂLTINIȘ**, **RĂDUCU**, **ANCA**, **RIVIERA**, **ALBATROS**, **VENUS**, **MOLDOVA**, **STELUȚA**, **VERONICA**, **TISMANA**,
- **CORN-FLAKES** obținut din porumb selecționat cu adaos de zahăr, glucoză, diameț
- Paste făinoase **EXTRA** cu multiple utilizări în gastronomie.

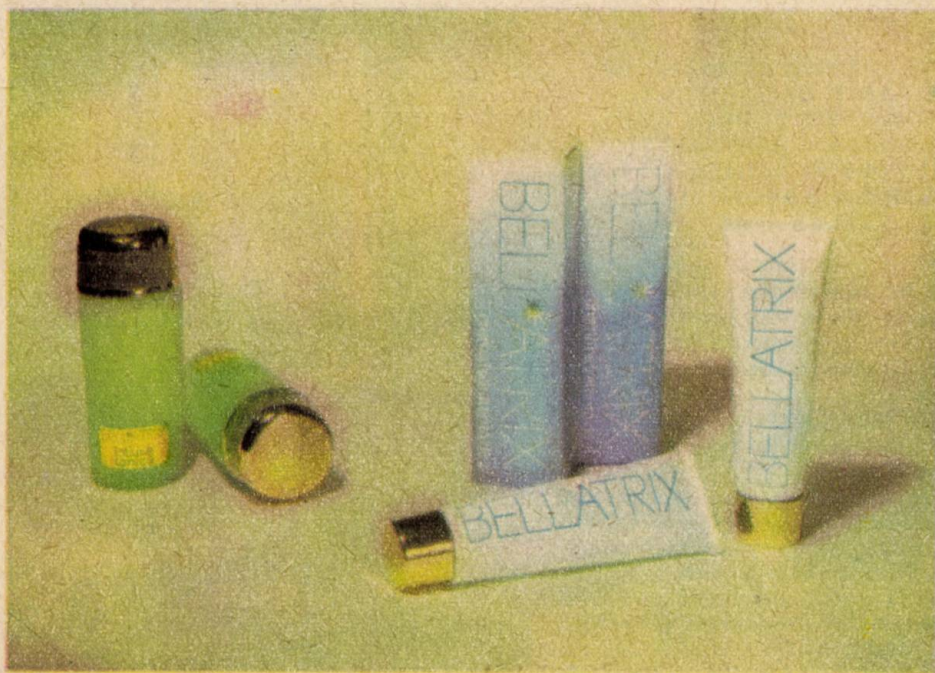


Frumusețea se păstrează și se întreține cu

BELLATRIX

produs de concepție originală pentru tratament cosmetic pe bază de ingrediente activi extrași din plantele cardiotonice specifice florei spontane românești.

- demachiant pentru ten ● loțiune tonică ● cremă emolentă de noapte
- cremă hidratantă de zi ● Cremă pentru ochi



Intreprinderea de produse cosmetice „Miraj”
- București





La închiderea ediției

Înainte de tăcere

Scenariul: Alexa Visarion, după nouela «În vreme de război» de I. L. Caragiale. **Regia:** Alexa Visarion. **Imaginea:** Nicu Stan. **Costume:** Octavian Dibrov, Georgeta Cara. **Decorul:** Sava Cuzmin. **Montajul:** Maria Neagu. **Coloana sonoră:** Nicolae Ciolcă. **Directorul filmului:** Ion Iuga. **Cu:** Liviu Rozorea, Valeria Seciu, Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Florin Zamfirescu, Gilda Marinescu, Vasile Mureșanu, Nicolae Praidă, Cornel Dumitraș, Elisabeta Jar-Rozorea, Constantin Petrican, Marga Anghelescu, Corado Negreanu, Sabin Făgărășanu, Adrian Vișan.

O producție a Casei de filme Unu. **Director:** Ion Bucheru. **Producător delegat:** Virgil Duda. Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică «București».

COPERTA I

Margareta Pîslaru, interpreta principală a filmului lui Francisc Munteanu, «Melodii, melodii». **Ștefan Iordache**, după o prea îndelungată absență, a revenit pe ecrane cu două roluri principale, în «Ediție specială» de Mircea Daneliuc și «Doctorul Poenaru» de Dinu Tănase. Ambilor le dorim roluri foarte bu-

ne în filme foarte multe.

Fotografie de
Emanuel Tânjală

COPERTA IV

Susan Hampshire, ieri Fleur Forsythe, azi Lady Glencora Palliser. Sursa de inspirație a filmului: romanul «Familia Palliser» de Anthony Trollope

Magazin special 1978

Redactor șef:
**Ecaterina
Oproiu**

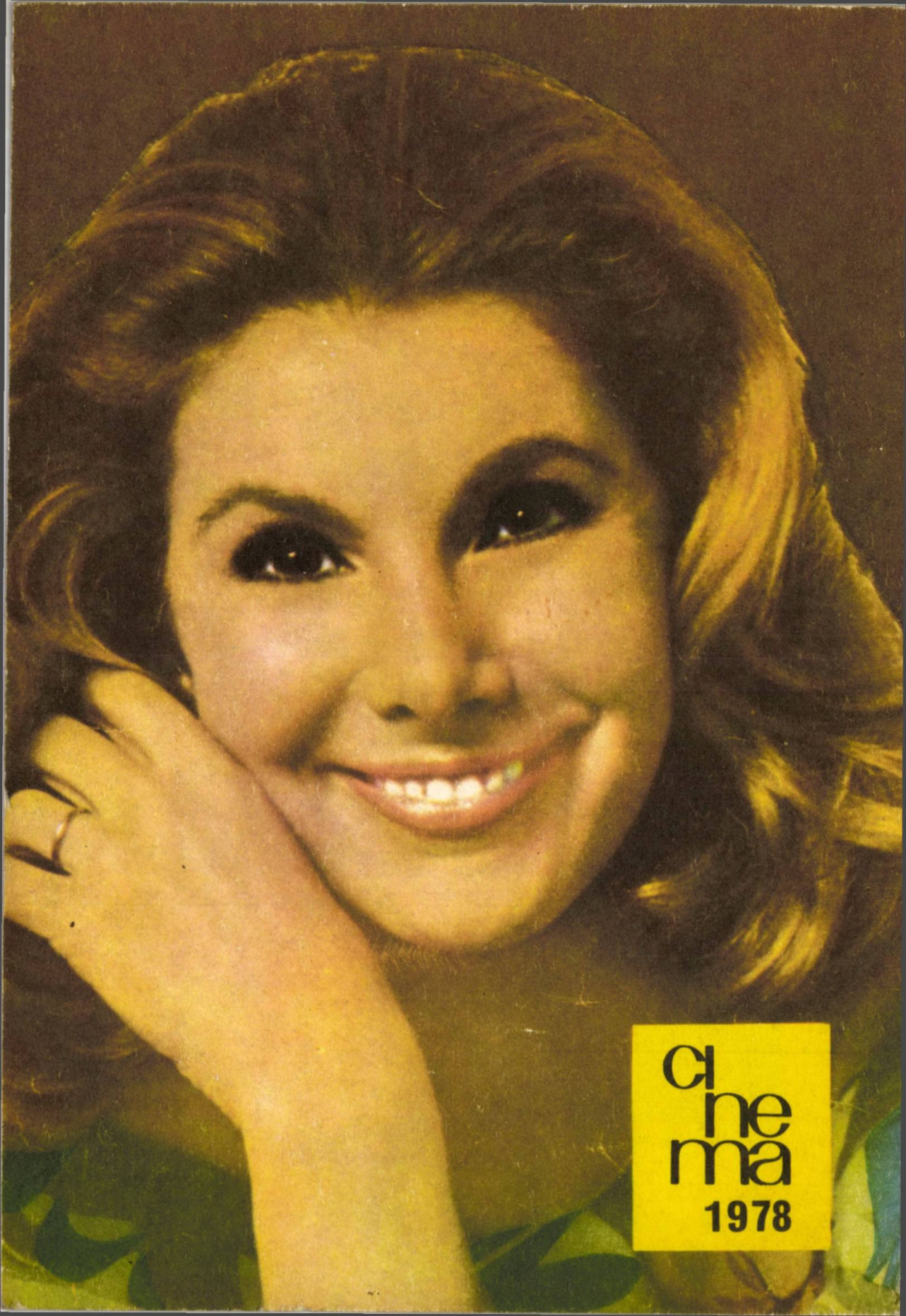
Redactor «Magazin special»:
Rodica Lipatti

Prezentarea artistică:
Anamaria Smigelschi

Prezentarea grafică:
Ioana Statie

Tiparul: Combinatul Poligrafic
«Casa Scintei», București

Exemplarul 15 lei



ci
ne
ma
1978